h.

nidt

s-

Die italienische Gesangsmethode
des XVII. Jahrhunderts
und ihre Bedeutung für die Gegenwart.

Nach Quellen jener Zeit dargestellt und erläutert

von

Dr. Hugo Goldschmidt.

Breslau.
Schlesische Buchdruckerei, Kunst- und Verlags-Anstalt
vormals S. Schottlaender.
1890.

Julius Stockhausen

Ehrerbietigst

gewidmet.

Einleitung.

Die Gesetze, denen die Ausbildung des Gesangsorganes untersteht, lassen sich in zwei Gruppen scheiden.

Die erste Gruppe umfaßt Normen absoluter Gültigkeit, unverrückbar für alle Zeiten, und jeden Musikstyl.

So zunächst alle Vorschriften dem Wesen des Gesanges selbst entnommen. Der Gesang besteht in der Verbindung des Wortes mit dem Ton. Es folgt hieraus für den Sänger die Nothwendigkeit der Beherrschung aller Sprachelemente, mithin das Gesetz, daß der Sänger sich alle Sprachelemente in möglichster Vollendung aneigne, und vorzüglich alle Vocale, als die Träger des Tones, in völliger Reinheit beherrsche. Sodann: jeder Ton muß in erster Reihe rein sein, folglich muß der Sänger stets in erster Reihe auf eine tadellose Intonation bedacht sein u. s. w. Ferner gehören hierher alle Vorschriften, welche auf den Lehrsätzen der Wissenschaft beruhen. Ich erinnere an die tiefe Kehlkopfstellung, an die Ausbildung in der Mittellage, an das Verbot der Clavicularathmung, an die Lehre von dem Ausgleich der Register durch das dunkle Klanggepräge, u. A. m. Endlich sind hier anzuführen, die Resultate der Erfahrung, die uns Werthvolles lehrt, ohne daß wir eine

wissenschaftliche Grundlage zu ermitteln vermögen. Gerade ihr verdanken wir auf dem Gebiet des Gesanges Hochwichtiges. Wir wissen z. B. daß das pianissimo die Reinheit des Tones fördert, es ergiebt sich also die Weisung, den Sänger in diesem Stärkegrad singen zu lassen, wenn seine Intonation mangelhaft ist. Oder: der Triller ist mit einem Vorschlage von oben leichter ausführbar als vom Hauptton aus ascendendo. Man wird also mit der ersten Manier zu üben beginnen. U. s. w.

Dieser Gruppe gegenüber steht die große Anzahl derjenigen Normen, welche lediglich den Anschauungen der Kunstschönheit ihren Ursprung entnehmen. Ein Beispiel: Die Schule des 18ten Jahrhunderts verlangte, daß jeder Ton von längerer Dauer durch einen Schwellton (messa di voce belebt sein, und verwarf das gleichmäßige Aushalten von Tönen längerer Dauer in einer Kraftmessung (tenuta di voce). Nach unseren Begriffen sind beide Ausdrucksmittel gleichwerthig. Hierher gehört ferner die Lehre von der Anwendung des Portaments, von dem Ausschmücken durch Verzierungen und Coloraturen, von dem Vortrage der Vorschläge, Passagien u. s. w. Es ist selbstverständlich, daß auf diesem Gebiet eine Uebereinstimmung der Anschauungen für alle Zeiten und jeden Ort ausgeschlossen ist. Dieselben sind vielmehr in ewiger Wandlung und stetem Wechsel begriffen, und Manches, was vor einigen Decennien als mustergültig galt, kann heut als überwunden gelten. Hier ist die Gesangskunst eben in vollständiger Abhängigkeit von der Kunst, der Musik selbst, und geht mit ihr Hand in Hand. Diese Normen haben folglich nur eine nach Zeit und Ort begrenzte Bedeutung, man könnte sie variable nennen.

Die Veränderungen des künstlerischen Ideals bedingen aber nicht bloß einen Wechsel dieser Gesetze, sie können selbst zu einer Zurückstellung eines absoluten Gesetzes führen. Die Schule des vergangenen Jahrhunderts begünstigte im Anschluß

an die Schreibweise seiner Modecomponisten die Kehlfertigkeit auf Kosten des schönen Tones, und der correcten Aussprache. Man wollte möglichst glänzende, colororaturfertige Stimmen bilden. Dies brachte es mit sich, daß man nicht auf alle Vocale der Sprache gleichmäßig üben ließ, sondern fast ausschließlich auf dem der Coloratur günstigsten Vocal: A; fehlerhaftes Klanggepräge und schlechte Aussprache waren die Folgen. Die neuere Zeit ist zu dem natürlichen Gesetz zurückgekehrt.

Wenn man den Werth der älteren Gesangsschulen prüft, insbesondere der vielgerühmten italienischen, so wird man zunächst von jenem oben genannten Gesichtspunkte aus ihren Inhalt scheiden müssen in Normen allgemein, absolut giltigen Inhalts, und solche, die nur Bedeutung haben, für ihre Zeit und für den Styl, den sie im Auge hatten. Man wird von keiner Schule sagen können, sie sei völlig veraltet; es wird sich aus jeder dasjenige hinüberretten lassen, was ich oben als absolut geltendes Gesetz bezeichnet habe, vorausgesetzt natürlich, daß dasselbe nicht durch neue wissenschaftliche Forschungen überholt ist.

Wenn ich in Folgendem den Versuch wage, ein Bild zu entwerfen von der Art und Weise, in welcher die Sänger des 17ten Jahrhunderts ausgebildet wurden, so beansprucht derselbe neben einem historischen Interesse, auch einen praktischen Werth.

Die ersten und ältesten Meister des Sologesanges sind gleichzeitig die ersten Gesanglehrer gewesen, oder, um mich deutlicher auszudrücken, die ersten welche Kunstgesang in unserem heutigen Sinne gelehrt und ihre Erfahrungen niedergeschrieben haben. Der Kunstgesang entstand erst mit dem Sologesang, also mit der florentischen Bewegung im Beginn des 17ten Jahrhunderts.

Wissen wir auch, daß in der Kirche, insbesondere in der päpstlichen Kapelle, die Gesangskunst seit Jahrhunderten in

hoher Blüthe stand (Vergl. Schelle, Päpstliche Singschule in Rom, Wien, 1872. Pag. 150 ff.), so liegen uns doch über die Methode der Ausbildung Zeugnisse m. W. nicht vor. Erst als der Sologesang in Florenz und bald in ganz Italien zur Blüthe gelangte, begann sich auch die Pflege des Sologesanges in technischer Beziehung zu entwickeln und das Bedürfniß nach Aufzeichnung der leitenden Grundsätze Bahn zu brechen. Die historische Bedeutung der letzteren ist keine unbedeutende, denn sie liefern uns einen interessanten Beitrag zur Geschichte jener Musikepoche überhaupt. Ihr praktischer Werth aber beruht besonders darin, daß sie eine große Anzahl absolut geltender Normen enthalten, die auch heute vermöge ihrer Vortrefflichkeit, Geltung beanspruchen. Die Lehrer jener Zeit, ungeachtet ihnen jegliche Kenntniß des Baues des menschlichen Stimmorgans und seiner Funktionen abging, haben in bewunderungswürdiger Weise, auf empirischem Wege, Normen für die Ausbildung der menschlichen Stimme gefunden, die vor den Erfahrungen der modernen Wissenschaft zu bestehen vermögen.

Was nun aber die variablen Normen betrifft, so sind zwar viele veraltet und heute unanwendbar. Es ist aber unverkennbar, daß unsere Anschauungen mit denjenigen der ältesten Meister sich in wichtigen Punkten decken, und daß außerdem sich noch so Manches von praktischem Werthe findet, anwendbar besonders für die Ausführung älterer Musik. Ich erinnere u. A. an die sogenannte gehauchte Vocalisation und die Esclamazionen. Die spätere italienische Schule hat sich von der soliden Grundlage der alten völlig entfernt. Noch gab es im Beginn des 18ten Jahrhunderts einsichtige Kenner, die den Werth der alten Grundsätze schätzten und und die Richtung bedauerten, in welche die neue Schule gerathen war. Tosi, einer der ersten Meister seiner Zeit, dessen Schule im höchsten Ansehen stand, und von Agricola

in's Deutsche übersetzt wurde (Anleitung zur Singekunst, Berlin 1757, das Original stammt aus dem Jahre 1723), klagt, wie sehr zum Nachtheil sich die neue Zeit von der Gewohnheit des „Altväterischen" abgewandt habe. Die in der Composition und bei den Sängern immermehr überhand nehmende Sucht, durch Passagien zu glänzen, habe die Cantilene, den getragenen Gesang verdrängt. Tosi stellt noch als eines der wichtigsten Stimmbildungsmittel den Schwellton (messa di voce) an den Anfang seiner Methode, sowie es die Lehrer des 17ten Jahrhunderts gehalten hatten. Schon in der Hillerschen Schule, der nach Tosi verbreitetsten, ist der Schwellton nicht mehr als solcher anerkannt. Bei Hiller's „Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesange" finden wir ihn nur nebenher erwähnt. Die Schule des 18ten Jahrhunderts ist verflacht und dem Geschmack der Mode-Compositionen dienstbar geworden. Nicht Seb. Bach und Händel schön zu singen war das Streben des Sängers; Hasse's und Graun's prunkvolle Coloraturen zu beherrschen und sie durch eigene Zuthaten zu überbieten, war sein Ziel. Ist es nicht charakteristisch, daß in der Schule von Hiller des großen Sebastian Bach auch mit keinem Worte Erwähnung geschieht?! Nur Hasse, Graun und Philipp Emanuel Bach finden wir genannt. Es soll nun keineswegs hier in Abrede gestellt werden, daß das vergangene Jahrhundert nicht ganz hervorragende Sänger hervorgebracht hat, und zwar nicht blos hervorragend nach den Begriffen des Alltagsgeschmacks jener Zeit. Zu allen Zeiten und aller Orten werden sich Talente entwickeln, auch wenn die Schule ihnen nicht die richtigen Wege weist. Wie es aber im Allgemeinen um die Gesangskunst stand und wie einsichtige Männer urtheilten, ersehen wir aus Burney's Tagebuch, das allenthalben Klagen über den Verfall der Gesangskunst enthält. Insbesondere charakteristisch ist das Urtheil des bekannten Dichters Metastasio, das uns Burney überliefert hat (Tagebuch

Band II. pag. 228). Letzterer hörte im Hause dieses Dichters in Wien eine Dilletantin, Mlle. Martinez, und war von ihrer Art zu singen entzückt. Metatasio bemerkte, diese Art fände man heutzutage nirgends mehr, weil solche den heutigen Sängern zu viel Mühe und Geduld kosten würde: è perduta la scuola, non si trova questa maniera di cantar, domanda troppo pena per i professori d'oggidi! Daß in diesem Zustand das Wirken der Klassiker eine Aenderung hervorgebracht habe, läßt sich nicht behaupten. Verharrte doch der Tagesgeschmack auch damals noch in dem alten Geleise, wie hätte sich die ihm untergebene Gesangskunst von ihm emancipiren sollen? Bis in unser Jahrhundert hinein wiederholen sich die Klagen gerade der berufensten Gesangskenner. So meint die Commission, welche im Beginn des Jahrhunderts in Paris zur Herstellung einer guten Gesangsmethode zusammengetreten war und der Männer, wie Cherubini, Méhul, Mengozzi und Gérard angehörten: „Die Gesangskunst des Cantabile, die man mit Recht das Non plus ultra des Gesanges nennen kann, wird heutzutage wie in Vocal-, so in Instrumentalmusik vernachlässigt, oder besser gesagt, sie geht ganz unter. Zu wünschen wäre, daß sie wieder auflebe, denn das Studium welches ihr vorangehen muß, müßte vortreffliche Sänger bilden. Aber seit einiger Zeit hat man nicht genug Zeit zu studiren, weil man zu genießen strebt und sobald unsere jungen Leute wahrnehmen, daß sie eine erträgliche oder schöne Stimme haben, werfen sie sich unbesonnen in das Gebiet der Musik." u. s. w. Aus einem Aufsatz in der „Leipziger Musikzeitung" vom Jahre 1813 über Gesang und Gesangsmethode geht hervor, daß erst im Anfang dieses Jahrhunderts die Unsitte, lediglich die Kehlfertigkeit, große Geläufigkeit, Kunst &c. zu zeigen in Italien so ziemlich allgemein verdammt war. Man begann den gehaltenen Gesang, canto sostenuto, zu schätzen.

Unter italienischer Gesangsmethode verstehen wir heute die des vorigen Jahrhunderts, wie sie uns durch Tradition und durch einige Schriftsteller, besonders Hiller und Mancini überliefert worden ist. Die altitalienische hingegen, wie ich im Gegensatz zu letzterer diejenige des 17ten Jahrhunderts bezeichne, ist den modernen Lehrern und Sängern unbekannt. Julius Stockhausen gebührt das Verdienst, zuerst auf die ältesten Meister zurückgegangen zu sein. Seine Methode beruht nicht zum kleinsten Theil auf Principien, die bereits jene ältesten Meister festgestellt haben. Die Tendenz des Buches (Julius Stockhausen: Gesangs-Methode, Leipzig. C. F. Peters 1884) schloß eine so vollständige und gründliche Bearbeitung dieser Materie aus. In dieser Arbeit soll dem Lehrer und Sänger gezeigt werden, wie die ältesten Meister ihre Schüler heranbildeten. Ihr Ziel ist erreicht, wenn es ihr gelingt, mit dazu beizutragen, daß auch Andere den Weg gehen, den Meister Stockhausen gefunden und den er mit so großem Erfolge bisher verfolgt hat.

Quellen

I. des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

1. a) Le Nuove Musiche die Giulio Caccini, detto Romano, In Firenze appresso i Marescotti 1601. (Kgl. Bibl. Berlin und Kaiserl. Hofbibl. Wien.) Eine zweite Ausgabe der Nuove Musiche, Novamente con somma diligenza reviste, correte e ristampate 1607. In Venetia appr Allessandro Reverii. Kgl. Bibl. Berlin. — In dieser Ausgabe bezeichnet sich der Verfasser als Musico di Serenissimo Gran Duca di Toscana. b) L'Euridice, composta in Musica in

Stile rappresentativo da— In Firenze, appr. Giorgio Marescotti 1600.

2. Ottavio Durante: Arie devote, le quale in se contengono la Maniera di cantar con gratia l'imitation delle parole, et il Modo di sonar passaggi et altri affetti, In Roma appr. Simone 1608. (Kgl. Bibl. Berlin.)

3. Rappresentatione di Anima e di Corpo, novamente posta in Musika dal Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar cantando, data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese, In Roma appr. Nicolo Mutij l'Anno del Giubileo 1600. (Reale Accademia di S. Cecilia, Roma.)

4. Marco di Gagliano: La Dafne di — nell'Academia de gl'Elevati l'Affennato rappresentata in Mantova, In Firenze 1608. appr. Marescotti. (Kgl. Bibl. Berlin.)

5. Ignatio Donati: Il Secondo Libro de Motetti a voce sola, Per Educatione de Figlioli et Figliole, etc. In Venetia. appr. Alessandro Vincenti 1636. (Breslauer Stadtbibliothek.)

6. Modiana, Horatio, Il Pellegrino: Primitie di Sacri Concerti a voce Sola etc. In Venetia appr. Aless. Vincenti 1623. (Ebenda.)

7. Bonachelli, Giovani: Corona di Sacri Gigli a una, due, tre, quattro e cinque voci, etc. In Venetia appr. Aless. Vincenti 1642. (Ebenda.)

8. Domenico Mazzocchi: a) Madrigali a Cinque voci e altri varii Concerti, In Roma appr. Franc. Zannetti 1638. b) Dialoghi e Sonetti, Posti in Musica da — In Roma appr. Franc. Zanetti 1638. (Beide Werke im Besitz des Herrn Dr. E. Bohn, Breslau.)

9. M. Gio. Zarlino: Le Institutione harmoniche, In Venetia appr. 1611, eine zweite Ausgabe: 1658. (Beide Ausgaben: Kgl. Bibl. Berlin.)
10. Lodovico Zacconi: Prattica di Musica etc. In Venetia 1596. appr. Bart. Carampello. (Ebenda.)
11. Francesco Rognoni: Taegio, ein Passaggienwerk dieses Componisten, Manuscript der Stadtbibliothek zu Breslau.
12. Gio. Battista Bovicelli: Regole, Passaggi di Musica, Madrigali e Motetti Passeggiati etc. In Venetia appr. Giacomo Vicenti 1594. (Bibl. des Gymnasiums zum grauen Kloster, Berlin.)
13. Francesco Severi: Salmi Passegiati per tutti le Voci nella Maniera, che si cantano in Roma, sopra J Falsi Bordoni di Tutti Tuoni Ecclesiastici, da cantarsi ne in Vesperi della Domenica e delle giorni festivi di tutto l' Anno etc. composti da — Perugino, Cantore, nella Capp. di n. S. Papa Paolo V, Libro Primo, In Roma di Nicolo Borboni, l' Anno 1615. (Königl. Bibl. Berlin.)
14. Viviani, Gio. Buonaventura: Solfeggiamenti a Due Voci, utillissimi per chi studia potendo apprendere da questi in un tempo istesso la franchezza ed il buon modo di cantare etc. da — Nobile del Sacro Romano Imperio. Oppera ottava (!) In Firenze 1693. (Kgl. Bibl. Berlin.)
15. Gios. Giamberti: Duo Tessuti con diversi solfeggiamenti, Scherzi, Perfidie et Oblighi per cantare e sonare, alcuni motivati da diverse, Ariette a beneficio de Principanti, per allettarli con profitto e godimento alla Musica dal Signore — Romano etc. Roma per il Maccardi 1689. (In Partitur.) (Ebenda.)
16. Serafino Patta: Motetti e Madrigali cavati dalle poesie sacre etc. Stamp. dal Gardano in Venetia

1614. Appr. Bartol. Magni. (Prager Landesbibl. Clementinum, Sign. XI. B. 41. Dieser Band enthält auch die folgende Compositionen ad 16, 17, 18.)

17. Angelico Patta: Canore pianto di Maria Vergine sopra la faccia di Christo estinto etc. In Venetia Aere Barth. Magni 1613.

18. D. Girolamo Marinoni: Il primo libro de Motetti a una voce sola etc. Stampa dal Gardano, In Venetia aere Barth. Magni 1614.

19. Giacomo Fornaci: Amorosi respiri di — inquali si contengono Scherzi, Arie Canzoni, Sonettti e Madrigali per cantare nel Chitarrone, Clavicembalo o altri instromenti a una, due e tre voci, novamente composti e dati in luce, Libro primo, Opera seconda. In Venetia appr. Giac. Vicenti 1617.

20. Praetorius: Syntagm. mus. (Kgl. Bibl. Berlin.)

21. Johann Andreas Herbst: Musica Practica sive instructio pro Symphoniacis, das ist eine kurze Anleitung zum Singen, wie die Knaben und andere, so sonderbare Lust und Liebe zum Singen tragen, auff jetzig Italienische Manier mit geringer Müh und kurtzer Zeit können informiret und unterrichtet werden, desgleichen denen anfahenden Instrumentalisten auff allerhand Musikalischen Instrumenten sehr nützlich und dienstlich zu gebrauchen, Alles auß den führnehmbsten und dieser Zeit bewährtesten Italienischen Authoribus mit besonderem Fleiß zusammengetragen u. s. w. durch — Capellmeistern in Nürnberg. In Verlegung Jeremiae Dümlers Anno Christi 1642. (Ebenda.)

22. Crüger, Johann: Musicae Practicae Praecepta brevia et exercitia pro Týronibus varia: Der rechte Weg zur Singkunst ꝛc. Berlin 1660. (Ebenda.)

23. M. Danieli Friederici: Musica Figuralis, oder Newe, Klärliche, Richtige und verständliche Unterweisung der Singkunst, rc. neu zum vierten Male wieder übersehen und aufgelegt, Rostock 1619. (Ebenda.)

II. des XVIII. Jahrhunderts.

1 Anleitung zur Singkunst: Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola. Berlin 1757. (Kgl. Bibl. Berlin.)

2. Hiller. a) Anweisung zum musikalisch richtigen Gesang rc. Leipzig 1774. b) Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesange. Leipzig 1780.

3. Carl Burneys Tagebuch seiner musikalischen Reise durch Frankreich und Italien u. s. w. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling. Hamburg 1772. 3 Bände.

Inhaltsangabe.

A. Allgemeine Grundsätze.

[1] Am Ausgange des 16ten Jahrhunderts, etwa um das Jahr 1590, war das Haus des Giovanni Bardi zu Florenz der geistige Mittelpunkt der Stadt, in dem sich Dichter, Philosophen und Musiker zusammenfanden. In diesem Kreise hochgebildeter Männer, welchen der Geist antiker Kunst und Wissenschaft beseelte, regte sich zuerst der Widerspruch gegen die Alleinherrschaft der Contrapunktes. Sie dachten sich das Verhältniß der Dichtung zur Musik nicht als ein suborbinirtes, sondern als ein mindestens coordinirtes; ihnen schwebte der griechische Sänger vor, der mit Begleitung eines Saiteninstrumentes die herrlichen Werke seiner Dichter vortrug. Zuverlässige Nachrichten über den Vortrag und Gesang des Alterthums waren nicht vorhanden. Es galt also, einen neuen Stil zu finden, der diesen Ansprüchen genügte. Doch lassen wir den Sänger und Musiker Caccini, der jenem Kreise angehörte, selbst berichten. Die Einleitung zu seinen: „Nuove Musiche“ unterrichtet uns ausführlich über die Strömungen und Bestrebungen jener Tage. Zur Zeit des Erscheinens dieses Buches (1601) waren bereits

---

1) Es wird vorausgesetzt, daß der Leser das hier Mitgetheilte in den Rahmen der Musikgeschichte einzuordnen weiß.

zehn Jahre seit Beginn derselben verflossen; aber erst jetzt ließ er sie im Druck erscheinen. Den Grund hierfür werden wir von ihm selbst erfahren.

Er schreibt:

Ai Lettori.

Se gli studi della musica fatti da me intorno alla nobile maniera di cantare dal famoso Scipione del Palla, mio maestro appresa ed altre mie composizioni di più madrigali ed arie, composti da me in diversi tempi, io non ho sino ad ora manifestati, ciò è addivenuto dal non istimare io: parendo a me che assai di onore ricevessero dette mie musiche, e molto più del merito loro, veggendole continovamente esercitate dai più famosi cantori e cantatrici d'Italia ed altri nobili amatori di questa professione. Ma ora veggendo andare attorno molto di esse lacere e guaste, ed in oltre malamente adoperarsi quei lunghi giri di voci semplici e doppi (e), cioè raddoppiate, intrecciate l'una nell' altra, ritrovati da me per isfuggire quella antica maniera di passaggi che già si costumarano, più propria per gli strumenti di fiato e di corde, che per le voci, e altresi usarsi indifferemente il crescere e scemare della voce, l'esclamazioni, trilli e gruppi

Dem Leser.

Wenn ich meine Musikstudien in der Kunst des Gesanges, die ich bei dem berühmten Scipio del Palla, meinem Lehrer, gemacht habe, und meine Kompositionen, mehrere Madrigale und Arien aus verschiedenen Jahren, bisher noch nicht veröffentlicht habe, so ist dies geschehen, weil ich sie der Veröffentlichung nicht werth erachtete und glaubte, es sei ihnen Ehre genug widerfahren, und sogar über ihr Verdienst, da ich meine Musik von den berühmtesten Sängern und Sängerinnen Italiens und den vornehmsten Dilettanten der Kunst beständig ausgeführt weiß. Aber wenn ich jetzt viele dieser Stücke zerrissen und verunstaltet sehe, wenn ich sehe, welch' üblen Gebrauch man von den langen Läufen, bestehend aus einfachen und doppelten, d. h. wiederholten, so wie aus beiden Arten combinirten Noten macht, welche ich erfunden habe, um mit der alten, früher eingeführten Art der Passaggien, die mehr für Blas- und Saiteninstrumente als für die menschliche Stimme berechnet waren, zu brechen; wenn ich ferner sehe, wie man ohne jede Unterscheidung das Wachsen und Abnehmen der Stimme, die Exklamazionen, Triller und Gruppi und andere derartige Verzierungen anwendet: halte ich

ed altri cotali ornamenti alla buona maniera di cantare: sono stato necessitato e anco mosso da amici di far instampare dette mie musiche ed in questa prima impressione con questo Discorso ai lettori mostrare le cagioni, che m'indussero a simil modo di canto per una voce sola, affine che non essendosi ne' moderni tempi passati costumate (ch'io sappia) musiche di quella intera grazia, ch'io sento nel mio animo risonare, io ne possa in questi scritti lasciare alcun vestigio, e che altri possa giungere alla perfezione che „Poca favilla gran fiamma seconda."

Io veramente ne i tempi che fioriva in Firenze la virtuosissima camerata dell' Illustrissimo Signor Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, ove concorreva non solo gran parte della nobilità, ma ancora i primi musici, ed ingegnosi huomini e Poeti e Filosofi della Città, havendola frequentata anch' io, posso dire d'havere appreso più dai loro dotti ragionari, che in

es für nothwendig — und ich werde hierin von meinen Freunden unterstützt — meine Musik drucken zu lassen[1]), um in dieser Vorrede meinen Lesern zu zeigen, welche Gründe mich zu dieser Weise, für eine Solostimme zu schreiben, geführt haben. Es ist in der jüngst vergangenen Zeit, soviel ich weiß, keine Musik von solch' wahrhafter Anmuth gehört worden, wie ich sie in meinem Innern erklingen höre. Deshalb will ich in dieser Schrift wenigstens einen Fingerzeig geben, dem andere folgen mögen, um zur Vollendung zu gelangen, denn „Poca favilla gran fiamma seconda". (Dante, Parad. Ch. I, V. 34.)

Ich habe in der sehr kunstverständigen Gesellschaft des erlauchten Herrn Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, in Florenz, zur Zeit als sie in höchster Blüthe stand, und in ihr sich nicht nur ein großer Theil des Adels, sondern auch die ersten Musiker, die geistvollsten Männer, Dichter, und Philosophen der Stadt zusammenfanden, verkehrt und kann versichern, daß ich hier bei ihrer gelehrten Unterhaltung mehr gelernt habe, als in mehr als dreißig

---

1) In der Vorrede zu seiner schon im Jahre 1600 erschienenen „Euridice" ist die Veröffentlichung einer Gesanglehre bereits angekündigt: Io era stato di parere con l'occasione presente di fare un discorso a i lettori del nobil modo di cantare, al mio guidizio il migliore, co'lqual altri potessi esercitarsi, con alcune curiosità appartenenti ad esso, e con la nuova maniera di passaggi, e raddoppiate, inventati da me, i quali hora ad opera cantando l'opere mie gia è molto tempo, Vittoria Archilei . . . ., ma perche non e parso al presente ad alcuni miei amici, mi sono perciò riserbato ad altra occasione.

più di trent' anni non ho fatto nel contrappunto; impero chè questi intendentissimi gentilhuomini mi hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto a non pregiare quella sorte di musica che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto ed il verso, ora allungando ed ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della Poesia, ma ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone e altri Filosofi, che affermarano la musica altro non essere che la favella e'l ritmo ed il suono per ultimo e non per lo contrario; a volere, che ella possa penetrare nell' altrui intelletto e fare quei mirabili effetti che ammirano gli scrittori e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche e particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine dei passaggi, tanto nelle sillabe brevi, quanto lunghe, ed in ogni qualità di musiche pur che per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati e gridati per solenni cantori. Veduto adunque, si com'io dico, che tali musiche e musici non davano altro diletto, fuori di quello che

Jahren in der Schule des Contrapunktes. Denn diese höchst verständigen Edelleute haben mich stets darin bestärkt, und mit den einleuchtendsten Gründen dazu bestimmt, nicht jene Musik zu schätzen, welche die Worte zu verstehen unmöglich macht, und dadurch den Zusammenhang derselben und das Versmaß zerstört, bald Silben verlängernd, bald verkürzend, um dem Contrapunkt gerecht zu werden — ein wahres Zerfleischen der Poesie! — sondern mich an die von Plato und anderen Philosophen so sehr gerühmte Methode zu halten, welche den Grundsatz aufstellt: *Die Musik sei in erster Linie Sprache und Rhythmus, erst in zweiter Ton*, und nicht umgekehrt; ferner dahin zu streben, daß sie in das Bewußtsein der Zuhörer bringe und jene bewunderungswürdigen Eindrücke erzeuge, welche die Schriftsteller der Alten bewunderten, und die hervorzubringen die moderne Musik durch den Contrapunkt unfähig sei, und zwar besonders beim Sologesang mit Begleitung eines Saiteninstrumentes, bei dem man die Worte durch die bald auf lange, bald auf kurze Silben in überreichem Maße, und bei jeder Art Musik angebrachten Passaggien, nicht verstand, wobei es nur darauf ankam, daß durch dieselben die Sänger die Bewunderung und den Beifall der Menge errangen. Ueberzeugt also, wie schon gesagt, daß solche Musik und solche Musiker kein

poteva l'armonia dare all' udito solo, poichè non potevano esse muovere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorte di musica per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne voleva servire all' uso comune, con le parti di mezzo tocche dall instrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro.

Laonde dato principio in quei tempi a questi canti per una voce sola, parendo a me che havessero più forza per dilettare e muovere che le più voci insieme, composi in quei tempi i madrigali: „Perfidissimo volto, Vedrò 'l mio sol, Dovrò dunque morire", e simili, e particolarmente l'aria sopra l' Egloga del Sanazzaro: „Itene all' ombra degli

anderes Vergnügen bereiten können, als einen angenehmen Ohrenkitzel, den die Harmonie dem Ohre verschafft, weil sie nicht im Stande sind, auf den Verstand zu wirken, wenn man den Text nicht versteht, kam mir der Einfall eine Art Musik einzuführen, die es ermöglicht, gewissermaßen musikalisch zu sprechen, durch Anwendung, wie schon gesagt, einer gewissen edlen Unterordnung des Gesanges,[1]) hin und wieder einiger Dissonanzen mit Aushalten des Basses,[2]) ausgenommen, wo ich mich an den bestehenden Gebrauch halte und durch Ueberweisung der Mittelstimmen an das begleitende Instrument zur Erhöhung des Eindrucks, wozu sie mir allein geeignet scheinen.

Nachdem also mein Princip feststand, komponirte ich in jener Zeit für Sologesang, geleitet von der Ueberzeugung, daß solchem Gesange mehr Kraft, die Gemüther zu erfreuen und zu erschüttern, innewohne, als dem mehrstimmigen, die Madrigale: Perfidissimo volto, vedrò 'l mio sol, dovrò dunque morire, und ähnliche und besonders die Arie zu dem Hirtengesang von

1) In der Vorrede zur „Euridice" heißt es gleichfalls: Nella qual maniera di canto ho io usata una certa sprezzatura, che io ho stimato, che habbia del nobile etc.

2) Vgl, Ambros: Geschichte der Musik, Bd. IV, S. 73. Caccini meint accordfrembe, also durchgehende, Wechsel- und liegende Noten. Meines Wissens ist uns eine vollständig ausgeschriebene Begleitung der ersten Solostücke nicht erhalten. Einen Anhalt gewähren auch die Falsi-bordone jener Zeit. Vgl. Anhang IV, 2, wo eine vierstimmige Begleitung zu einem passeggirten Cantus aus Bovicelli mitgetheilt ist. Bearbeitungen haben geliefert u. A.: Rob. Eitner in seiner Geschichte der Oper, und Gevaert: Les gloires de l'Italie.

ameni faggi", in quello stile proprio che poi mi servi per le favole, che in Firenze si sono rappresentate cantando. I quali Madrigali ed aria, uditi in essa camerata con amorevole applauso e esortazioni ad eseguire il mio presupposto fine per tal cammino, mi mossero a trasferirmi a Roma per darne saggio anco quivi, ove fatti udire detti Madrigali ed aria in casa del Signor Nero Neri a molti gentilhuomini, che quivi s'andunavano e particolarmente al Signor Lioni Strozzi, tutti possono rendere buona testimonianza, quanto mi esortassero a cantinovare l' incominciata impresa: dicemdomi per fino a quei tempi non havere udito mai armonia d'una voce sola sopra un semplice strumento di corde, che havesse havuto tanta forza di muovere l'affetto dell' animo quanto quei madrigali: si per lo nuovo stile di essi come perchè costumandosi anco in quei tempi per una voce sola i madrigali, stampati a più voci, non pareva loro, che per l'artifizio delle parti correspondenti fra loro, la parte sola del soprano, di per se sola cantata havesse in se affetto alcuno, onde ritornato io a Firenze e con-

Sanazzaro: „Itene all' ombra degli ameni faggi", in jenem Style, dessen ich mich in der Folge für die musikalischen Aufführungen in Florenz bediente.

Daß diese Madrigale und diese Arie in jener Gesellschaft zum Vortrag gebracht, sowie mit freundlichem Beifall und mit der Ermunterung aufgenommen wurden, meinem Ziele auf diesem Wege weiter zuzustreben, bewog mich, nach Rom zu gehen und auch dort eine Probe anzustellen. Daselbst brachte ich dieselben Madrigale und dieselbe Arie im Hause des Herrn Nero Neri in Gegenwart vieler daselbst vereinigter Edelleute, und besonders des Herrn Lione Strozzi zum Vortrag, und jene können alle ein günstiges Zeugniß abgeben, wie lebhaft sie mich ermuntert, in dem begonnenen Unternehmen fortzufahren, wobei sie mir versicherten, niemals bis dahin einen Sologesang mit Begleitung eines Saiteninstrumentes gehört zu haben, welcher vermocht habe, die Seele in eine solche Stimmung zu versetzen, wie diese Madrigale. Ja, durch die neue Schreibweise, obwohl sie noch in jener Zeit an Madrigale für *eine* Stimme gewöhnt waren, die für *mehrere* Stimmen gesetzt waren, wurde es ihnen klar, daß bei dem künstlichen Aufbau der mit einander korrespondirenden Stimmen, die Sopranstimme, allein gesungen keinen Eindruck machen könne.[1])

[1]) Caccini denkt an die Madrigale, welche in alter Art komponirt sind, aber so besetzt wurden, daß eine Stimme, meist der cantus, gesungen, die anderen Stimmen

siderato che altresì in quei tempi si usavano per i musici alcune Canzonette per lo più di parole vili, le quali pareva a me che non si convenissero e che tra gli huomini intendenti non si stimassero, mi veñe anco pensiero, per sollevamento talvolta degli animi oppressi comporre qualche canzonetta à uso di aria per poter usare in concerto di più strumenti di corde; e comunicato questo mio pensiero a molti gentilhuomini della Città, fui compiaciuto cortesemente da essi di molte canzonette di misure varie di versi, si come anche appresso dal Signor Gabbriello Chiabrera, che in molta copia ed assai diversificata da tutte l'altre ne fui favorito, prestandomi egli grande occasione d'andar variando, le quali, tutte composte da me in diverse arie di tempo in tempo, state non sono poi disgrate eziandio a tutta Italia servendosi ora di esso stile ciascuno, che ha volsuto comporre per una voce sola, e particolarmente quì in Firenze, ove stando io già sono trentasette anni agli stipendi di questi Serenissimi Principi, mercè della

Nachdem ich nach Florenz zurückgekehrt und mir aufgefallen war, daß in jener Zeit gleichfalls bei den Musikern einige Kanzonetten mit zum größten Theil gewöhnlichem, und bei gebildeten Männern nicht beifällig aufgenommenem Text in Übung waren, kam mir der Gedanke, zur Erbauung niedergedrückter Gemüther einige Kanzonetten zu komponiren und sie an Stelle einer Arie im Konzert mit Begleitung mehrerer Saiteninstrumente vorzutragen. Als diese Idee vielen Edelleuten der Stadt bekannt ward, wurde ich zuvorkommender Weise mit vielen Kanzonetten in den verschiedensten Versmaßen erfreut; auch durch Gabriello Chiabrera, welche mir in ihrer großen Menge und Mannigfaltigkeit reiche Gelegenheit zum Variiren boten. Dieselben, von Zeit zu Zeit von mir in verschiedenen Arien komponirt, erfreuen sich auch heut noch großer Beliebtheit in ganz Italien. Heut, wo jeder, der für eine Singstimme komponirt, sich dieses Stils bedient, besonders hier in Florenz, wo ich seit 37 Jahren im Dienste der durchlauchtigsten Fürsten stehe und wo Dank ihrer Güte, jeder der wollte, noch seinem Wohlgefallen hat sehen und hören können, Alles, was ich in den erwähnten Studien fortlaufend geschaffen habe.[1])

von Instrumenten gespielt wurden. Kiesewetter: „Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges", Leipzig 1842, theilt einige solcher Madrigale mit.

[1]) Marco di Gagliano in der Einleitung zur „Datne", Firenze 1608, bezeichnet Jacopo Corsi und Jacopo Peri als die Erfinder des neuen Stils. Insbesondere wird des Letzteren Verdienst hervorgehoben; Allora (nämlich nachdem Corsi und Peri einige

loro bontà, qualunque ha volsuto, ha potuto vedere ed udire a suo piacere tutto quello che di continovo ho operato interno a sifatti studi, nei quali, così nei madrigali come nelle arie, ho sempre procurata l'imitazione dei concetti delle parole, ricercando quelle corde più e meno affettuose secondo i sentimenti di esse, e che particolarmente havessero grazia, havendo ascosto in esse, quanto più ho potuto l'arte del contrappunto, e posato le consonanze nelle sillabe lunghe, e fuggito le brevi ed osservato l'isstessa regola nel fare i passaggi, benchè per un certo adornamento io habbia usato talora alcune poche crome, sino al valor d'un quarto di battuta o una mezza al più, sopra sillabe brevi per lo più, le quali, perchè passano tosto e non sono passaggi ma un certo accrescimento di grazia, si possono permettere, ed anco perche il guidizio speziale fa ad ogni regola patire qualche eccessione, ma perche di sopra io ho detto essere malamente adoperati quei lunghi giri di voce, è d'avertire che i pas-

In diesen Kompositionen, sowohl in den Madrigalen als in den Arien habe ich stets darnach getrachtet, den Sinn der Worte wiederzugeben, dadurch, daß ich entsprechend dem Gefühlsausdrucke, den sie verlangen, bald mehr, bald weniger leidenschaftliche Saiten anschlug, ferner mich bemühte, gefällig zu schreiben durch möglichste Verdeckung der Kunst des Kontrapunktes, durch Verlegen der konsonirenden Harmonieen auf lange Silben und durch flüchtiges Berühren der kurzen, ferner durch Beobachtung derselben Regeln beim Anbringen von Passaggien, obwohl ich als eine gewisse Ausschmückung zuweilen einige wenige gebrochene Noten gebraucht habe bis zum Werth eines Viertels oder höchstens eines halben Taktes, auf eine kurze Silbe welche man dulden kann, weil sie geschwind vorübergehen und nicht Passaggien sind, sondern nur zur Steigerung des anmuthigen Eindruckes beitragen. Überdies gestattet überall die Erwägung für den einzelnen Fall eine Abweichung von der allgemeinen Regel.

Aber weil, wie oben gesagt, Mißbrauch mit diesen langen Läufen getrieben wird, ist es an der Zeit, daran zu erinnern, daß die Pas-

---

Arien zu Texten des Ottavio Rinuccini komponirt hatten) ritrova il Sig. Jacopo Peri quella artificiosa maniera di recitar cantando, che tutta Italia ammira. Hiernach ist Caccini's Anspruch auf die alleinige Urheberschaft nicht haltbar! — Gagliano erwähnt auch als eines der ersten und vortrefflichsten Werke im neuen Stil der l'Ariarna von Claudio Monteverde, perioche visibilmente mosse tutto il Teatro a lagrime!

saggi non sono stati ritrovati perche siano necessarii alla buona maniera di cantare, ma credo io più tosto per una certa titillatione a gli orecchi di quelli, che meno intendono che cosa sia cantare con affetto, che, se ciò sapessero, indubitatamente i passaggi sarebbono aborriti, non essendo cosa più contraria di loro al affetto; onde perciò ho detto malamente ad operarsi qué' lunghi giri di voce, però che da me sono stati introdotti cosi per servirsene in quelle musiche meno affettuose, e sopra sillabe lunghe e non brevi, ed in cadenze finali, non facendo di mestieri nel resto intorno alle vocali altra osservanza per detti lunghi giri, se non che la vocale „u" fa migliore effetto nella voce del soprano, che del Tenore, e la vocale „i" migliore nel Tenore, che la vocale „u",[1]) essendo le rimanenti tutte in uso commune, se bene molto più sonore le aperte, che le chiuse, come anco più proprie e più facile per essercitare la disposizione, e accioche ancora se pure si debbono questi giri di voce usare, si facciano con qualche regola,

saggien nicht erfunden worden sind, weil sie eine unerläßliche Bedingung eines edlen Gesanges bilden, sondern meines Erachtens vielmehr als Ohrenkitzel für diejenigen, die nicht verstehen was es heißt, mit leidenschaftlichem Ausdruck vorzutragen. Wenn man dies einsähe, so wären die Passaggien zweifellos verworfen, weil nichts in größerem Widerspruch zur wahren Leidenschaft steht, als sie. Ich habe deshalb von dieser schlechten Anwendung der langen Läufe gesprochen, weil sie von mir ebenfalls eingeführt sind, aber nur für solche Stellen, in denen die Musik weniger leidenschaftlich ist, und nur auf lange, nicht auf kurze Silben und für Schlußkadenzen, wobei bezüglich der Wahl der Vokale lediglich zu beobachten nothwendig ist, daß der Vocal „u" besser klingt von Sopranstimmen als vom Tenor, und der Vokal „i" besser vom Tenor als der Vokal „u",[1]) während die übrigen Vokale ohne Unterschied gemeinsam von beiden Stimmgattungen gebraucht werden, wenngleich die offenen Vokale viel klangvoller sind als die geschlossenen und weit geeigneter und bequemer zur technischen Ausbildung einer vorhandenen Anlage. Und endlich, wenn man schon diese Läufe anwenden will, so thue man es nach den verschiedenen, in

---

[1]) Vorgreifend bemerke ich, daß andere Autoren die Passaggien den Vokalen „a, e, o" zulegen, und auf „u" und „i" nur kleinere Diminutionen ausgeführt wünschen.

nelle mie opere osservata e non a caso o su la pratica del contrappunto, onde sarebbe di mestieri pensarli prima nelle opere, che altri vuol cantare solo, e fare maniera in essi, ne promettersi, che il contrappunto sia bastevole, peroche alla buona maniera di comporre e cantare in questo stile serve molto più l'intellegenza del concetto, e delle parole, il gusto e l'imitazione di esso, cosi nelle corde affettuose, come nello esprimerlo con affetto cantando, che non serve il contrappunto, essendomi io servito di esso per accordar solo le due parti insieme, e sfuggire certi errori notabili, e legare alcune durezze, più per accompagnamento dello affetto, che per usar arte, sì come anco si vede, che migliore effetto farà e dìletterà più un' aria o un madrigale in cotale stile, composto su'l gusto del concetto delle parole, che non farà un altro con l'arte del contrappunto di che non si può rendere migliore ragione che la prova istessa.

meinen Werken beobachteten Regeln und nicht willkürlich oder nach der Praxis des Kontrapunktes. Deshalb wäre es nothwendig, darauf zu achten, zunächst in den Werken, welche ein anderer Solo singen will, Methode hineinzulegen, und sich nicht einzubilden, daß der Kontrapunkt allein genügend sei, und ferner daran zu denken, daß der heutigen Manier, in diesem Stile zu schreiben und zu singen, das Verständniß des Sinnes und der Worte, der Geschmack und die treuliche Wiedergabe des textlichen Inhalts weit förderlicher ist (als der Kontrapunkt), sowohl für das Schaffen gefühlvoller Musik, als für den seelenvollen Vortrag, was der Kontrapunkt nicht leistet. Seiner bediene ich mich nur, um die mittleren Stimmen zu setzen und sicheren Irrthümern von Erheblichkeit vorzubeugen und gewisse Härten zu mildern, mehr zur Begleitung, als um meine Kunst in demselben zu zeigen; wie man denn auch sieht, daß eine Arie oder ein Madrigale in diesem Stile komponirt in dem Geschmack, den der Sinn des Textes erheischt, bessere Erfolge erzielt und mehr gefällt, als ein anderes Stück mit allen Künsten des Kontrapunktes, wofür die Probe selbst den besten Beweis liefert.

Hier haben wir ein vollständig systematisches und zielbewußtes Programm, das in der Folgezeit nicht blos dem Verfasser selbst, sondern auch der langen Reihe von Komponisten, die ihm folgten, bis auf den genialsten des Jahrhunderts, Monte Verdi, maßgebend geblieben ist. Gevaert:

annuaire du conservatoire royal de musique de Bruxelles, 1881, welcher die Einleitung zu den nuove musiche in's Französische übersetzt und einige erklärende Bemerkungen vorausgeschickt hat, vergleicht es sehr treffend mit der berühmten Vorrede Gluck's, welche seiner Alceste vorausgeht.

Es ist hier nicht der Ort zu prüfen, ob und in welchem Grade die Praxis dieses Programm verwirklicht hat. (Man vergleiche das Essay von Ambros Band IV. seiner Musikgeschichte). Uns interessirt hier in erster Linie die gesangstechnische Lehre Caccini's, seiner Zeitgenossen und Nachfolger. Um ihr näher zu treten, mußten wir aber zunächst die Prinzipien, die den Komponisten leiteten, kennen lernen. An sie schließt sich jene naturgemäß an.

Caccinis Gesanglehre, die den oben mitgetheilten allgemeinen Grundsätzen folgt, läßt sich in zwei Abschnitte zerlegen: in einen allgemeinen und speziellen Theil. Was Caccini am Ende des oben mitgeteilten über Passaggien und ihre Anwendung sagt, gilt ebensosehr dem Sänger als dem Komponisten. Das Nähere hierüber gehört aber in den speziellen Theil. Hier sei nur soviel erwähnt, daß Caccini eine große Vorliebe für Passaggien vorfand, die er zu bekämpfen nicht müde wird. Es wird im speziellen Teil aus dem Hauptwerke über Passaggien: Bovicelli's Regole e Passaggi di Musica etc. In Venetia appr. Gicomo Vincenti 1594, der Beweis erbracht werden, daß die Sucht, durch Kehlfertigkeit zu glänzen, bereits im 16. Jahrhundert vor der florentinischen Reform vorhanden war. Man vergleiche vorläufig Anlage No. IV, 1. 2. Caccini fährt folgendermaßen fort:

Tale adunque furono le cagioni, che m'indussero a simile maniera di canto per una voce sola, e dove e in che sillabe e vocali si devono usarsi i lunghi giri di voce,

Dies waren die Gründe, die mich zu dieser Art Gesang, für eine Solostimme zu schreiben, geführt haben, und nachdem gezeigt worden ist, wo und auf welche Silben und Vokale man die langen

resta ora a dire perche il crescere e scemare della voce, l'esclamazioni, trilli e gruppi e gli altri effetti sopradetti siano indifferamente usati, peroche allora si dicono usarsi indifferemente ogni volta che altri se ne serve tanto nelle musiche affettuose, ove più richieggiono quanto nelle canzonette à ballo; la radice del qual difetto (se non m'inganno) è cagionata perche il musico non bene possiede prima quello, che egli vuol cantare, che se ciò fosse, indubitatamente non incorrebbe in cotali errori, si come più facilmente incorre quel tale, che formatosi una maniera di cantare (verbi grazia) tutta affettuosa con una regola generale, che nel crescere e scemare della voce e nelle esclamazioni sia il fondamento di esso affetto sempre se ne serve in ogni sorte di musica, non discernendo se le parole il richieggiono; la dove coloro, che bene intendono i concetti e i sentimenti delle parole conoscono i nostri difetti, e sanno distinguere ove più e meno si richieggia esso affetto: a quali si deve procurare con ogni studio disommamente

Läufe anwenden darf, erübrigt es, hinzuzufügen, daß man die Schwelltöne, Esklamazionen, Triller und Gruppi und die anderen obengenannten Effecte früher ohne jede Unterscheidung anwendete, daß man sie ferner jetzt noch ohne Unterscheidung anzuwenden scheint, da wo andere sich ihrer nur bedienen für die ernste leidenschaftliche Musik, wo sie mehr am Platze ist, als bei Tanz-Kanzonetten. Die Wurzel dieses Übels entspringt, wenn ich nicht irre, daraus, daß der Musiker sich nicht zuerst das geistige aneignet, was er singen soll. Wäre dies der Fall, er verfiele nicht in solchen Irrthum; wie denn dieser Fehler am ehesten vorkommt, wenn jemand, der sich eine Gesangsmethode z. B. für ernste und leidenschaftliche Musik nach einer ganz allgemeinen Regel gebildet hat, nämlich daß in dem Schwelltone und den Esklamazionen die Grundlage für den leidenschaftlichen Ausdruck liegt, sich derselben bei jeder Art Musik bedient, ohne zu unterscheiden, wann die Worte es gestatten. Daher kennen diejenigen, welche den Sinn und den Gefühlsausdruck der Worte erfassen, diese unsere Mängel, und wissen zu unterscheiden, wo jener Vortrag mehr oder weniger hinpaßt.[1]) Ihnen zu gefallen muß man sich mit dem Aufgebot

---

1) Marco di Gagliano l. c. tritt gleichfalls für eine verständige Anwendung der „ornamenti“ ein; ma dove la favola non ricerca lascisi del tutto ogni ornamento, per non fare come quel Pittore, che sapendo ben dipingere il cipresso lo dipingeva per tutto.

piacere e pregiare più la lode che l'applauso del vulgo ignorante.

Quest' arte non patisce la mediocrità, e quanto più squisitezza per eccellenza sua sono in lei, con tanta più fatica e diligenza le dovemo noi professori di essa ritrovare con ogni studio e amore, il quale amore ha mosso me (vedendo io che dalli scritti habbiamo lume d'ogni scienza e d'ogni arte) a lasciarne questo poco di spiraglio nelle note appresso, e discorsi, intendendo io di mostrare, quanto appartiene a chi fa professione di cantare solo sopra l'armonia di Chitarrone o d'altro strumento di corde, purche già sia introdotto nella teorica di essa musica e suoni à bastanza; non già, che ella non si acquisti in qualche parte ancor per lunga pratica, come si vede, che hanno fatto molti, e huomini e donne, sino à un certo segno però, ma perche la teorica di questi scritti sino al segno sopradetto fa di mestieri. E perchè nella professione del cantante (per l'eccellenza sua) non servono solo le cose particolari, ma tutte insieme la fanno migliore.

höchsten Fleißes und größter geistiger Anspannung angelegen sein lassen und mehr um ihr Lob werben als um den Beifall der unwissenden Menge.

Diese Kunst verträgt keine Mittelmäßigkeit und je mehr glänzende Eigenschaften ihr innewohnen, mit um so größerer Anstrengung und Bemühung müssen wir Lehrer dieselbe fleißig und liebevoll entfalten.

Die Liebe zur Kunst und die Wahrnehmung, daß wir in der Litteratur für jegliche Wissenschaft und jegliche Kunst Aufklärung finden, außer für die Kunst des schönen Gesanges, haben mich bewogen, diese kleine Abhandlung meiner Einleitung beizufügen, in der Absicht, zu zeigen, wie viel zu der Kunst des Sologesanges, mit Begleitung der Chitharone, oder eines anderen Saiteninstrumentes gehört, selbst für denjenigen, der schon in der Theorie der Musik genügend eingeführt ist. Nicht etwa, als ob man dieser Kunst zum Theil nicht auch mächtig werden könnte durch lange Praxis, wie man dies an vielen Herren und Damen sehen kann, bis zu einem gewissen Grade, sondern weil die Theorie dieser Schrift zur Erstrebung des obengenannten Zieles (nämlich über das Mittelmaß hinaus zu gelangen) nothwendig ist, und ferner, daß man sich in der Kunst des Sängers (vermöge ihrer Vortrefflichkeit) nicht auf Einzelheiten beschränke: erst die Vereinigung alles Bemerkenswerthen vermag sie zu veredeln."

Hatte dem Komponisten als oberster Grundsatz gegolten: l'imitazione dei concetti delle parole, ricercando quelle corde più e meno affettuose, secondo i sentimenti di esse, stellt er den Satz auf, die Musik muß sich dem Texte unterordnen, Rhythmus und Sprache stehen in erster Linie vor dem Ton, so folgt hieraus für den Gesangslehrer als erstes Gebot: Vertiefen in den geistigen Inhalt der Dichtung, Aneignung des dichterischen Gedankens und Wiedergabe im Sinne der Dichtung. Alle gesanglichen Ausdrucksmittel, wie das An- und Abschwellen der Stimme, die Esklamazionen und alle Verzierungen sollen nur zur Illustration der dichterischen Stimmung dienen. Demnach sind nicht dieselben Ausdrucksmittel anzuwenden in Kompositionen ernsten und fröhlichen Charakters. So wird das langsmea Anschwellen und das leise Verhallen der Stimme, welchen Affecten ein schmachtender Ausdruck eigenthümlich ist, nicht in Kompositionen heiteren Charakters, z. B. in einem Tanzkanzonett Verwendung finden dürfen. (Das Nähere hierüber im speziellen Theil.) —

„Die Kunst des Gesanges verträgt keine Mittelmäßigkeit.“ Zum Kunstgesang gehören nicht bloß allgemein musikalische Kenntnisse. Diese sind allerdings eine unumgängliche Voraussetzung, aber wer schön singen will, muß nächst diesen Kenntnissen noch ein ernstes Studium durchmachen. Er muß sich nicht nur praktisch im Singen üben, sondern auch theoretisch die Gesetze des Kunstgesanges kennen lernen und zwar systematisch in ihrem vollen Umfange, und es genügen nicht etwa vereinzelte Anweisungen, perchè nella professione del cantante per eccellenza sua non servono solo le cose particolari, ma tutte insieme la fanno migliore.

So selbstverständlich diese Normen für unsern modernen Standpunkt erscheinen, so enthalten sie für die damaligen Verhältnisse eine Neuerung durchgreifender Art. Sie lösen die Kunst des Gesanges, die Kunst schön zu singen,

los von der Kunst im Allgemeinen und stellen sie als eine selbständige Kunst mit der Berechtigung auf gleiche Beachtung neben die Theorie im Allgemeinen. Um die Tragweite und die Bedeutung dieser Vorgänge zu verstehen, muß man sich vorstellen, daß vordem von einer künstlerischen Ausbildung, wie sie Caccini verlangt, nicht die Rede war. Der Sänger erlernte im Rahmen des allgemeinen Musikunterrichtes wohl das Treffen der Noten, ihren Werth u. s. w., kurz und gut, Alles, was nöthig war, um correct zu singen; die Schönheit des Tones, die Eleganz und Fertigkeit der Verzierungen, insbesondere das Verständniß, wo sie anzubringen seien, kommen bis dahin nur nebenher in Betracht.[1])

Es gab noch keinen Solo- und daher noch keinen Kunstgesang. In dem mehrstimmigen Gesange mochten wohl die Mängel der technischen Ausbildung weniger hervortreten. Mit der Einführung jenes ward eine künstlerische Durchbildung

---

1) In den Musikwerken vor der Florentiner Bewegung finden sich nur wenige und spärliche Bemerkungen über Kunstgesang, ein Begriff, der eben noch unbekannt war. Der Dominikaner Jeronimus de Moravia, der am Anfange des 13. Jahrhunderts in Paris lebte, beschäftigt sich mit der menschlichen Stimme und einigen Verzierungen. Vgl. E. de Coussemaker, Scriptores, Tom I, pp. 91—94. Die drei Register sind ihm unter den Bezeichnungen vox pectoris, vox gutturis, vox capitis bekannt. Dieselbe Unterscheidung in Musica disciplina magistri Ugolini Urbevetani, Manuscript aus dem Beginn des 15ten Jahrhunderts, vgl. Adrien de la Fage: Essais de Diphtherographie musicale, Paris 1864, S. 117 ff. Die vox pectoris überwiege in den tiefen, die vox gutturis in den hohen (acutis), die vox capitis in den ganz hohen Stimmen (superacutis). Von Verzierungen kennt er den Triller, und zwar unsern modernen Triller. Er unterscheidet 1) longi flores: sunt quorum vibratio est morosa, metasque semitonii non excedit, 2) aperti, autem sunt quorum vibratio est morosa, metasque toni non excedit. Zur näheren Erklärung heißt es: Quando igitur claves immobiles cum vibratione consistunt, et ipsa vibratio est morosa, tunc est flos qui divitur longus. Flos longus ist mithin ein langer, langsamer Halbtontriller. Ferner: Quando autem includunt tonum, et vibratio nec est morosa, nec subita sed media inter ista, est flos apertus. Letzterer ist also ein Ganztontriller, in mäßiger Schnelligkeit auszuführen. 3) Subiti vero sunt, quorum quidem vibratio est morosa in principio, in medio autem et in fine est celerrima, metasque semitonii non excedit: ein langsam beginnender, allmählich rascher werdender Halbtontriller. Unser kurzer Vorschlag ist ihm unter dem Namen: reverbatio bekannt und wird beschrieben: est autem reverbatio brevissime note ante canendam notam celerrima anticipatio, qua scilicet mediante sequens assumitur. — Die Königliche Bibliothek zu Dresden besitzt ein Werk: de modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum. Opusculum rarissimum novissime collectum anno Domini 1474, welches folgende Forderungen an

auch nach der technischen Seite hin zur Nothwendigkeit. Caccini spricht diese Consequenz aus, indem er sagt: daß man zwar durch eine lange Praxis singen lernen könne, aber um zur Vollendung zu gelangen, gehöre eine erschöpfende Kenntniß aller gesangstechnischen Normen, natürlich neben und mit einer langen Praxis.

Soweit Caccini's gesangstechnische Grundsätze allgemeinen Inhalts. Von seinen Zeitgenossen hat sich in so klarer und ausführlicher Weise Keiner über dieses Thema geäußert. Was die Deutschen und Italiener bis an's Ende des Jahrhunderts in diesem Gebiet vortragen, geschieht meist mit ausdrücklicher Berufung auf Caccini und seine Nuove musiche.

Durante in seiner: Arie devote etc. 1608, der Caccini zeitlich am nächsten steht, schickt seiner Musik ebenfalls eine Einleitung voraus, die außer Anweisungen an die Komponisten

---

die Sänger enthält: sie sollen concorditer cantare zusammen singen, daß Keiner vor oder nach dem Andern kommt, mensuraliter cantare, im Tact singen, mediocriter cantare, in der richtigen Tonhöhe, daß der Stimmumfang der einzelnen Sänger eingehalten wird, differentialiter cantare, heißt wohl so viel als richtiges Tempo nehmen, in magnis festivitatibus valde tractim cantetur, in domenicis vero simplicibus, et parvis festis mediocris mensura: an hohen Festtagen solle mit feierlicherer Langsamkeit gesungen werden, als an einfachen Sonntagen und Wochentagen. Was unter devotionnaliter cantare zu verstehen ist, erscheint zweifelhaft, und hat hier festzustellen kein Interesse, weil es sich offenbar auf die Ausführung der Kirchengesänge bezieht. Wahrscheinlich enthält es das Verbot gegen den contrapunto al mente und das Anbringen von Verzierungen worauf die Worte deuten: quod nullus illas (sc. notas) in plures frangat vel ab iis quodlibet recedat in quintam supra vel in quartam infra. Das sechste Requisit: satis urbaniter cantare enthält Vorschriften technischen Inhalts. Es heißt hier: Satis urbaniter cantare, quod est sextum. Est cantare seclusis rusticitatibus illis reprehensione dignis. Prima igitur rusticitas in cantando est, ipsis vocalibus H adjungere, cum tamen canenda verba H in se non habent. — Alia rusti citas est: per nares cantare, quod ideo merito cavendum est, quum vocem ut que absonare reddit. Alia rusticitas in cantando est, vocales non satis distincte sub proprio eorum sono vociferare, hoc enim reddit cantum minus intelligibilem audientibus . . . . in hoc plerique clerici inveniuntur culpabiles, qui quasi pulmentum in ore haberent, cantantes parvum inter E et I, ac inter O et U, nec non inter sillabas ex eisdem vocalibus compositas facere solent differentiam, ita ut audiverim aliquos cantantes: „Dominos vobiscom", „aremus" ut ego dicerim ad mihi proximiores: Absit a nobis arare etc. — Bereits in dieser Zeit ist also das Bestreben vorhanden: einen schönen Ton, eine deutliche, reine Aussprache zu erzielen! Ueber die Verhältnisse des kirchlichen Gesanges, bes. in der sixtinischen Capelle, vgl. Schelle l. c.

auch solche an die Sänger enthält. Ihr Inhalt ist größtentheils Caccini entnommen und Durante selbst, auf ihn verweisend, bezeichnet seine Arbeit als ein picciol' rio, che scaturisce dal fonte delle sue virtù (einen kleinen Bach, der aus der Quelle seiner Verdienste entspringt). Ich lasse Durante's Einleitung hier folgen. Des Zusammenhanges wegen seien auch die Anweisungen an die Komponisten nicht übergangen.

A Lettori.

Nelle presenti Arie vi si puo facilmente comprendere la maniera di cantar con gratia, l'imitation delle parole, ed il modo di scriver passaggi e altri affetti e perche i desiderosi di questa virtù possino essercitarsi, per facilmente conseguir la, le mando in luce con alcuni avertimenti brevi ed utili non meno a Compositori, che a Cantori, parlando sempre per quelli, che ne hanno di bisogno.

Devono primieramente i Compositori considerar' bene, quelche hanno da comporre, sia Mottetto, Madrigale, o qualsivoglia altra cosa, e procurar di adonornar con la musica le parole, con quelli affetti che gli si convengono, servendosi di toni appropriati, acciò con questo mezzo siano i lor concetti con più efficaccia introdotti negli anìmi delle Ascoltanti che facendo altrimente, con ordinar fuga, o altra compositione, per accomodarvi poi le parole, ver-

Dem Leser.

Aus den vorliegenden Arien kann man leicht lernen: die Kunst mit Anmuth zu singen, die Musik den Worten anzupassen, die Art und Weise, Passaggien und andere musikalische Wendungen zu schreiben, und damit die dieser Kunst Beflissenen sich üben können, gebe ich zur Erreichung dieses Zweckes dies heraus, mit einigen nicht blos für den Componisten, sondern auch für den Sänger nützlichen, kurzen Bemerkungen, indem ich mich immer an die wende, welche ihrer bedürfen

Zunächst müssen die Componisten wohl in Erwägung ziehen, was sie zu componiren haben, eine Motette oder ein Madrigal, oder irgend welches andere Stück, und darnach trachten, mit der Musik die Worte zu schmücken und grade mit denjenigen musikalischen Ausdrucksmitteln, welche zu ihnen passen, und sich geeigneter Töne bedienen zu dem Zweck, daß ihre Gedanke dem Geiste ihrer Zuhörer mit größerer Wirksamkeit zugänglich gemacht werden. Denn wenn man es umgekehrt macht beim Componiren einer Fuge oder eines anderen Stückes,

anno ad esser adornate e vestite di veste impropria e aliena.

Havuta questa consideratione bisogna avertire di osservare i piedi dei versi, cioe di trattenersi nelle sillabe lunghe, e sfuggir nelle brevi, perche altrimenti si faranno dei barbarismi.

Nel principio di qualsivoglia compositione affettuosa e grave si deve principiar con gratia e senza passaggi, ma non senza affetti, e i passaggi farli in luoghi, che non impedischono l'intelligenza delle parole, e nelle cadenze, avertendo di farli cader nelle sillabe lunghe e nelle vocali approvate, come a suo luogho si dirà, e la musica farla cantabile, e più facile che sia possibile, perche oltra che sarà più bella, sarà ancora più volontieri cantata e sentita.

Havendo havuto mira alla facilità come anco alla sminuire in parte la fatiga dell' intagliatore, si sono accennati per li parti di mezzo nella parte del Basso solo alcune settime risolute in seste undecime in decime, che sono come quarte in terze, tanto più che le terze e seste maggiori, e minori, e altre consonanze e pare che concorrino da se stesse mentre si suonano e cantano insieme.

Alle Arie si permette qual-

nämlich die Worte erst später der Composition beifügt, werden diese Worte mit einem ihnen nicht passenden und fremdartigen Gewande geschmückt sein. Nächst dieser Erwägung ist es nothwendig, auf die Beachtung der Versfüße Rücksicht zu nehmen, d. h. die langen Silben auszuhalten und die kurzen leicht zu nehmen, weil man sonst Barbarismen begeht.

Jede ausdrucksvolle und ernste Composition muß man mit würdigem Ernste beginnen und ohne Passaggien, aber nicht ohne Ausdruck. Passaggien muß man an Stellen anbringen, welche nicht das Verstehen der Worte hindern und in Cadenzen, wenn man nur darauf achtet, sie auf die langen Silben fallen zu lassen, und auf geeignete Vocale, wie weiter unten gezeigt werden wird, und die Musik sangbar und so leicht wie möglich zu machen, auf daß sie nicht blos schöner sei, sondern auch lieber gesungen und gehört werde.

Mit Rücksicht auf die Leichtigkeit, wie um den Drucker nicht zu ermüden, sind für die Mittelstimmen im Baß nur einige Septimen, aufgelöst in Sexten, und Undecimen, aufgelöst in Decimen angeführt, (welche letzteren der Auflösung der Quarten in Terzen gleich sind), umsomehr als Terzen, große und kleine Sexten und andere Harmonieen offensichtlich von selbst übereinstimmen und wohl klingen, während sie tönen.

Bei der Arie erlaubt man sich einige Freiheit im Contrapunkt mit Rücksicht auf die Wirkung.

che licenza nel contrapunto per causa degli affetti.

I Cantori devono procurar di capir bene in se stessi, quel che hanno da cantare, massime quando cantano soli, accio intendolo e possendendolo bene, lo possino far intender all' altri, che li stanno a sentire, che questo è il loro scopo principale, e devono avertire di intonar bene, e di cantar adagio, cioè con la battuta larga [1]), porgendo la voce congratia e pronuntiando le parole distintamente, acciò siano intese, e quando si vorrà a far passaggi, si avertisca, che non ogni passaggio è approvato nella buona maniera di cantare, come per esperienza si vede, che alçuni passaggi riescono fatti con instromenti, che poi con la voce non fanno buono effetto [2]), e però devono servirsi di quelli, che sono più approvati e che riescono per cantare; guardandosi pero di farli, come si è detto in luoghi, che impedischino l'intelligenza delle parole, massime nelle sillabe brevi, e nelle vocali odiose, che sono la „i", e la „u", e che l'una rassembra il nitrire e l'altra l'urlare, ma procurino di passeggiar nelle sillabe lunghe, dove a loro beneplacito, si protranno

Die Sänger müssen danach trachten, den Sinn dessen zu erfassen, was sie zu singen haben, besonders wenn sie „Solo" singen, damit sie dadurch, daß sie dies selbst verstehen und sich zu eigen machen, es ihren Zuhörern zum Verständniß bringen zukönnen, was ja ihr wichtigstes Bestreben ist, und sie müssen darauf achten, rein zu singen (Intonation) mit Sorgfalt zu singen, d. h. mit größter Freiheit im Tact [1]) durch edles Entfalten der Stimme und durch eine deutliche Aussprache, um dem Zuhörer verständlich zu werden, und wenn sie Passaggien machen wollen, müssen sie darauf achten, daß nicht jede Passaggie für eine gute Manier zu singen geeignet ist, wie die Erfahrung lehrt, *daß manche Passaggien auf Instrumenten ausgeführt gelingen, während sie gesungen keinen guten Eindruck machen* [2]). Sie müssen also nur diejenigen anwenden, welche geeignet sind und sangbar, und ferner sich hüten, wie schon gesagt, sie an Stellen anzubringen, welche das Verstehen der Worte hindern, besonders auf kurze Silben und auf ungeeignetere Vocale, wie i und u, von denen das eine dem Wiehern, das andere dem Heulen ähnelt, vielmehr mögen sie (da) coloriren (Passaggien anbringen) auf langen Silben, wo sie sich nach Wohlgefallen entfalten können, und auf den drei anderen Vocalen, nämlich

1) Vgl. Cap. IV des speciellen Theils. S. 77.
2) Vgl. Cap. VII des speciellen Theils. S. 110.

trattenere e nelle tre vocali che restano, che sono „a“, „e“, „o“, le quali sono bonissime per far passaggi nell' altre dui quando vi si affrontar à la sillaba lungha, si potrà far qual che accento 1) o gratia di poche note, che non disdirà, e sopra tutto i passaggi si faccino ad imitation delle parole e loro senso. Quando si trovera una nota con in punto di augmento, se in esso punto si crescerà a poco a poco la voce nel medesimo tono, farà bonissimo effetto 2).

Per il crescìmento della voce dal tuono al semituono si assegna il diesis nella nota ligata per dar ad intendere, che bisogna comminciar à crescere a poco a poco facendo conto che vi siano 4 come, sino che si arrivi al perfetto crescimento, il che quando è fatto bene commove assai.

Dove sarà notata la lettera „t“ si deve trillar sempre con la voce anchor che sia notata sopra il trillo o groppetto stesso e all hora si deve trillar tanto più.

Il far passaggi nel ultima sillaba delle parole è contra la regola ma qualche volta, pur che la sillaba sia lungha

auf: a, e, o, welche für sie zum Coloriren am geeignetsten sind. Auf die beiden anderen Vocale (i und u) wenn sie eine lange Silbe vorstellen, wird man einen Accentus 1) oder eine anmuthige Verbindung einiger weniger Noten machen können, die nicht übel klingen wird. Vor Allem aber soll man die Passaggien anbringen nur zur Illustration der Worte und ihres Sinnes. Bei einer punktirten Note wird man einen guten Effect erzielen, wenn man bei derselben auf demselben Ton die Stimme allmählich anschwellen läßt 2).

Für das Uebergehen vom Tone zum Halbton, setzt man das Kreuz zur gebundenen Note um anzudeuten, daß man anfange den Ton allmählich steigen zu lassen, mit Rücksicht darauf, daß hier vier Kommata vorhanden sind, bis man den Halbton vollständig erreicht hat. Diese Art zu singen, geht sehr zu Herzen, wenn sie richtig ausgeführt wird 3).

Wo sich der Buchstabe „t“ notirt findet, muß man einen Triller ausführen, und wo das t über einem (bereits ausgeschriebenem) Triller oder Gruppo steht, muß man den vorgeschriebenen Noten noch einen Triller hinzufügen 4).

Das Anbringen von Passaggien auf der letzten Silbe des Wortes ist gegen die Regel, aber zuweilen, vor-

---

1) Vgl. zu dem Begriff: accentus Cap. II im speciellen Theil.
2) Ueber Schwelltöne und Esclamazionen in Cap. IV des speciellen Theils.
3) Vgl. Cap. II des speciellen Theils. S. 56.
4) Vgl. Cap. VI des speciellen Theils. S. 100.

e cada nelle vocali approvate, non disdirà seguendo pero altre sillabe da far cadenza.

Quando si vuol far passaggi lunghi, si avertisca di pigliar il fiato a tempo, per non lasciar imperfetto il passaggio, il che si deve fare in tutti luoghi, dove fa di bisogno, quando non vi siano pause, o sospiri[1]).

Circa la pronuntiata delle parole bisogna far conto cantando di ragionare e aprire la bocca, dove fa di bisogno, conforme ricerca le vocali larghe, e restringerla nelle strette, e nel far passaggi si tenga sempre aperta o ristretta, come ricerca la vocale dove occorrerá far il passagio e oltre a tutto quello che si è detto, si avertisca di non far gesti con la persona, o con il volto, mentre si canta, e se pure se vuol fare qualcheduno, bisogna farlo con gratia e corrispondente al senso delle parole, ma non dare nell' estremo[2]).

ausgesetzt, daß die Silbe lang ist, und auf einen geeigneten Vocal fällt, wird es gestattet sein, wenn noch andere Silben folgen um eine (Schluß) Cadenz zu machen.

Wenn man lange Passaggien machen will, so gebe man darauf Acht, zur Zeit Athem zu nehmen, um nicht die Passaggie unvollendet lassen zu müssen. Man muß an allen denjenigen Orten Athem holen, wo das Bedürfniß vorhanden ist, wenn nicht dadurch eine Pause oder ein geräuschvolles Athmen (Keuchen) entsteht[1]).

Bezüglich der Aussprache muß man beim Singen dem Verstande Rechnung tragen und den Mund öffnen, wo es erforderlich ist, wie es die offenen Vocale verlangen, um ihn bei den geschlossenen Vocalen etwas zu schließen, und beim Passaggiensingen muß man ihn immer ganz offen oder etwas geschlossen halten, wie es der Vocal verlangt, auf den die Passaggie fällt.

Ferner darf man, dies gilt für alles bisher Gesagte, beim Singen keine Gesten mit dem Körper machen oder das Gesicht verziehen; macht man aber Gesten, so wenigstens mit Anmuth und dem Sinn der Worte gemäß, niemals aber in übertriebener Weise[2]).

Das sind Lehren echt Caccinischen Geistes. Auch die späteren Componisten des neuen Stiles verfehlen nicht in ihren Avertimenti den Signori Cantori ähnliche Grundsätze vorzuhalten; besonders werden ihnen eine sinngemäße Declama-

1) Vgl. Cap. VII des speciellen Theils. S. 128.
2) vergl. Cap. VIII. des spec. Theils a C.

tion, eine dem Text entsprechende, freie Vortragsweise an's Herz gelegt. Horatio Modiana in seinem Werke: Primitie di Sacri Concerti di H. M. Il Pellegrino, In Venetia 1623 bemerkt: . . . . . . Rimettendosi poi l'Autore al discreto Cantore circa l'imitatione delle parole, che ricercano la battuta hor lenta hor veloce . . .
und ähnlich Bonachelli, Giovanni, Canto Corona Di Sacri Gigli etc. Venetia 1642: Doveranno Prima concertarli insieme, et osservare gliaffetti delle parole e passi, e massime nelle stili recitativi, ò rappresentativi, come altri dicono, e conform' all'affetto guidare la battuta, ricercandosi hor presta hor tarda, conforme all' occasione, hor vivacità e hora languidezza . . .

Der „stile rappresentativo" und mit ihm die neue Gesangsmethode beherrschte bald die Kunststätten Italiens, weltliche und geistliche. So fanden sie in Rom Einführung durch Emilio de Cavallieri (auch Cavaliere geschrieben) in Folge der Aufführung seines Oratoriums, rappresentazione di anima e di corpo. —

Eine Schaar tüchtiger Sänger, ja glänzende Gesangskoryphäen belebten Kammern und Kirchen. Hören wir den interessanten Bericht eines Zeitgenossen Pietro de la Valle: Doni de praest. mus. II. della musica dell' Eta nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata, Al. Sign. Lelio Guidiccioni, Discorso di Pietro Della Valle (1640):

„Im Gesange ferner, von dem allein noch zu sprechen erübrigt, ist Mehreres zu überlegen, nämlich abgesehen von dem Unterschied zwischen dem Sologesange und mehrstimmigen Gesange kommt noch in Betracht sowohl die Güte der Stimme, als die Kunst des Sängers, und endlich die Schönheit der Composition, die man zu singen hat. Der Sologesang erfordert Süßigkeit der Stimme oder eine vorzügliche Gesangskunst; aber das eine und das andere mit Verständniß ange-

wendet, denn sonst sind sie ohne Werth. Euer Wohlgeboren loben mir aus früheren Zeiten den Lodovico, einen Falsettisten (Falsettsopran eines Mannes nicht etwa Kastraten!) den ich noch aus meiner frühen Knabenzeit her kenne, indem sie sagen, daß eine lange Note, wie er sie zu singen pflegte, weit mehr gefiel als die langen Passaggien der Modernen. Hierauf erwidere ich, daß Lodovico mit Verständniß sang, auch hatte er die süßeste Falsettstimme; aber er wußte nicht viel von Gesangskunst, indem er fast niemals Passaggien oder andere Verzierungen, sondern nur eine schöne Tonbildung und ein anmuthiges Abschließen seiner erwähnten langen Töne anwendete, was vermöge der Süßigkeit seiner Stimme sehr gefiel. Ferner glänzte zur selben Zeit, oder ein wenig später Guiseppino, ein Tenor, welcher in gleicher Erkenntniß seines Talentes und in Anwendung desselben gerade das Entgegengesetzte that, wie der vorerwähnte Sänger. Die Stimme Guiseppinos war nicht gut, aber er besaß eine ganz vorzügliche, natürliche Kehlfertigkeit und verstand von Gesangskunst weniger als der Zuhörer ihm beimaß. Seine Passaggien waren natürlich. Er sang aber weniger mit Ueberlegung, als von selbst (a se stesso) vermöge seines ihm eigenthümlichen Talentes. Fast niemals hörte man eine lange Note, es sei denn mit einem trillo remolante.[1]) Sein ganzer Gesang bestand aus Passaggien; aber er sang nicht mit Verständniß, denn häufig brachte er Passaggien an, wo sie nicht hingehörten; man wußte niemals, ob sein Gesang eine heitere oder melancholische Stimmung wiedergeben sollte; denn er war stets von einer Art oder richtiger, er war stets, ob am rechten oder unrechten Orte, heiteren Charakters vermöge der rasch auf einander folgenden Noten, die er beständig vorbrachte, ohne, glaube ich, selbst zu wissen, welche Noten er eigentlich sang. Ich erinnere mich

1) Hierunter versteht Pietro de la Valle jedenfalls eine Tonformel aus wiederholten, angehauchten Note gleicher Tonhöhe bestehend, welcher bei Caccini Trillo, in der römischen Schule Tremolo heißt. Vergl. Cap. VI. S. 104.

ferner der Zeiten — aber mit besserem Verständniß — des Melchior, eines Bassisten, welcher eine mir sympathische Anmuth, und neben außerordentlicher, natürlicher Kehlfertigkeit eine Gesangsmanier besaß, welche noch heut unseren Bassisten als Norm für anmuthigen Gesang verblieben ist. Ich erinnnere mich des Gio. Lucca, eines Falsettisten, eines großen Koloratursängers (gran cantore di gorge e di passaggi), welcher eine Höhe besaß bis zu den Sternen (alto alle stelle), des Orazietto, eines trefflichen Sängers, Falsettisten und Tenoristen, des Ottaviucchio, des Verovio, vortrefflichen Tenoristen, und alle diese drei letztgenannten sangen in meinem Hause (? nel mio carro). Alle diese jedoch besaßen, abgesehen von ihren Trillern, von den Passaggien und einer guten Tonbildung fast keine Gesangskunst. Fremd war ihnen die Kunst des piano- oder forte-Singens, fremd das allmähliche Anschwellen und anmuthige Abnehmen des Tones, die Wiedergabe der in der Komposition niedergelegten Empfindung, die verständige Unterstützung der Worte und ihres Sinnes, fremd die Kunst, der Stimme eine helle und heitere oder eine düstere Klangfarbe zu verleihen, sie liebreich oder energisch werden zu lassen, je nachdem es erforderlich, fremd ferner ähnliche andere anmuthige Ausdrucksmittel, mit welchen heutzutage die Sänger glänzen. Zu jener Zeit hatte man wenigstens in Rom noch keine Kenntniß hiervon, bis der Herr Emilio de Cavalliere in seinen letzten Jahren die gute Schule von Florenz einführte, indem er zuerst in Rom eine wohlgelungene Probe ihrer Trefflichkeit gab in einer Aufführung der Chiesa nova, welcher ich, ein damals ganz junger Mann, beiwohnte. Seit jener Zeit, in welcher bei uns die gute Gesangsmanier eingeführt worden ist, hören wir jetzt in anderer, weit anmuthigerer Weise, als in früheren Zeiten Künstler singen wie Nicolini, Bianchi, Giovanni, Lorenzini, Mani und so viele Andere, welche nicht bloß denen in früherer Zeit gleichkommen, sondern sie

zweiffellos übertreffen, wenn nicht in Anderem, so doch wenigstens darin, daß sie sowohl im einzeln- als mehrstimmigen Gesange mit mehr musikalischem Urtheil zu singen verstehen. Es ist unsern Sängern die sehr wichtige Eigenschaft eigenthümlich, daß sie ihr musikalisches Urtheil in, wie oben gesagt, vollendeter Weise zur Anwendung bringen. Aber um von den andern Stimmen zu schweigen und nur von den Sopranstimmen, dem größten Schmuck der Musik zu reden, so will Euer Wohlgeboren die Falsettisten jener Zeit vergleichen mit den natürlichen Sopranen der Kastraten (i Soprani naturali de Castrati), welche wir jetzt in solcher Fülle haben.[1]) Wer sang in jener Zeit wie ein Guido Baldo ein Cavalier Loreto[2]), ein Gregorio, ein Angeluccio, ein Marc Antonio und so viele andere? Wer könnte sie alle nennen? Das Beste, was man früher thun konnte, war, einen guten Knaben zu haben, aber wenn dieser erst anfing, etwas zu verstehen, verlor sich schon die Stimme[3]) und überdies auch, wenn sie die Stimme noch hatten, sangen sie doch als Personen, die vermöge ihres jugendlichen Alters kein Urtheil hatten, ohne musikalisches Urtheil, ohne Geschmack, ohne Anmuth, wie Dinge, die sie mechanisch answendig gelernt hatten, was mir bisweilen beim Hören unerträgliche Nervenschmerzen verursachte. Die heutigen Soprane mit ihrem musikalischen Urtheil, ihrem Alter, ihrem Empfinden, ihrer Erfahrung in der Kunst, singen ihre Stücke mit Anmuth, mit Geschmack, mit wahrem Anstand, und, indem sie sich mit diesen Aus-

---

[1]) Im Beginne der Abhandlung stellt Guidizione die Behauptung auf, die Musik sei seit 1590 schlechter geworden, was de la Valle zu widerlegen sucht. Nach dieser Angabe fällt die Einführung und Verbreitung der Kastraten in den Zeitraum von 1590 bis 1640. Näheres ist uns hierüber nicht bekannt. Ambros vermuthet, die Anregung sei aus dem Orient gekommen, mit welchem damals besonders Venedig in regem Verkehr stand.

[2]) Loretto Vittorio war der berühmteste Sänger seiner Zeit. Seine Lebensgeschichte und sein Wirken sind beschrieben von Jan. Nic. Erythaeus Pinakotheka LXVIII.

[3]) Hiernach scheinen die Falsettisten und Knaben doch nie recht genügt zu haben. Die Einführung der Kastraten entsprang also wenigstens für die Kirche, für welche die kanonische Norm galt: mulier taceat in ecclesia, einem verschiedenen Bedürfniß. —

drucksmitteln bekleiden, vermögen sie uns, ihnen zuzuhören. Von solchen Sopranen mit musikalischem Verständniß kannte die frühere Zeit nur den Padre Soto und dann den Padre Girolamo, welcher mehr in unsere Zeit als in die Vergangenheit gehört. Heutzutage sind alle Höfe, alle Kapellen reich an solchen Leuten. Und abgesehen von den Kastraten, wo waren in den früheren Zeiten jene Sängerinnen, welche wir heutzutage in seltenem Glanze strahlen sehen, eine Giulia oder Lulla, wie wir sie nennen, welche ich zwar noch kannte, aber nicht mehr in ihrer Glanzzeit. —

Es folgt nun eine Aufzählung berühmter Sängerinnen: Unter anderen wird als hervorragende Künstlerin gerühmt die Tochter Caccinis in Toscana, la Cechina genannt. Ueber den Erfolg Caccinis und seiner beiden Töchter als Sänger entnimmt Adrien de la Fage „Essais de Diphterographie Musicale, Paris 1864, S. 167, dem Werk Severo Bonini Monaco Vallimbrosano da Firenze: Prima parte de Discorsi e Regole sopra la Musica etc. Folgendes: Dans sa jeunesse Jules Caccini n'avait pas eu de rival comme chanteur; il se faisait chez lui des reunions musicales de plusieurs voix, auquelles assistait quantité de seigneurs florentins et étrangers. Telle fut sa renommée, que Henri IV et Marie de Medici l'appellèrent en France avec toute sa famille. Il fut comblé de louanges et d'honneurs, non seulement par ces souverains, mais pas quantité de grands personnages, qui eurent occasion d'entendre. Françoise[1]) et Septimie ses filles, et Marguerite, sa petite fille, furent les cantatrices du temps, Françoise ne quitta plus la cour de Florence, Septimie passa dans celle de Mantoue, et revint terminer ses jours dans sa patrie. Marguerite, après avoir brillée du plus vif éclat

---

1) Francesca Caccini ist auch die Verfasserin einer Oper: la liberazione di Ruggiero, aus der de la Faye l. c. Exemples de Musique S. 57 ff., wenige Stücke mittheilt.

à Florence se fit mineure-observateure de Saint-François au monastère de Saint Jérôme sur la côte Saint-Georges, elle continuait à chanter les solos parmi ses compagnes et attirait un prodigieux concours du peuple.

Der Ruhm der italienischen Gesangskunst regte auch die deutschen Musiker, und zwar gerade die bedeutendsten an, ihr näher zu treten. Der neue Stil und mit ihm die italienische Gesangsmanier überschritt bald die Alpen. Praetorius hat in seinem Syntagm. mus. tomus III cap. 9 eine kurze Anleitung zum Unterricht auf italienische Manier gegeben. Er hatte sich vorgenommen ein eigenes „Traktätlein" hierüber zu schreiben. Der Tod vereitelte die Ausführung seines Vorhabens. Seine Arbeit hat Andreas Herbst (der uns dies auch berichtet hat) übernommen in dem Büchlein: musica practica sive instructio pro symphoniacis u. s. w. (ausführlichen Titel siehe oben) Nürnberg 1641. Er nennt als die „fürnembsten Authores:" Giulio Caccini und Giov. Battista Bovicelli. Von dem Letzteren ist uns (nach Fetis) nur ein Werk bekannt, das Herbst jedenfalls meint: regole e passaggi di musica in Venetia 1594 (ausführlichen Titel vergleiche oben). Ein Exemplar dieses Werkes, mit dem wir uns des näheren in der Lehre von den Passaggien beschäftigen werden, besitzt die Bibliothek des Gymnasiums zum grauen Kloster in Berlin. Herbst eröffnet seine Gesangslehre mit dem Caccini'schen Satze: Quest' arte non putisce la mediocrità in den Worten: es sei des Musikanten Aufgabe, nicht allein zu singen, „besonderen künstlich und anmüthig zu singen, darmit das Herz der Zuhörer gerühret und die affectus bewegt werden, und also der Gesang seine Endschaft, darzu er gemacht und dahin er gerichtet, erreichen möge". Hierzu, führt er des Weiteren aus, muß der Sänger nicht bloß von Natur eine gute Stimme haben, sondern er muß auch „mit gutem Verstande und vollkommener Wissenschaft

begabet und erfahren sein". Er muß nicht bloß verstehen Koloraturen — „so von den Italis passaggi genennet werden" — zu singen, sondern auch appositè zu rechter Zeit und gewisser Maaß anzubringen. Er beklagt sich über jene Sänger, welche „mit ihrem allzuvielen Coloriren, die im Gesange vorgeschriebenen limites überschreiten und denselben dermaßen verderben und verdunkeln, daß man nicht weiß, was sie singen, auch weder den Text noch die Noten . . . . vernehmen viel weniger verstehen kann." Auf daß der Text jedes Wortes und „sententia eygentlich verstanden werde", sei es „hoch nötig daß alle Cantores oder Sänger von Jugend auff in voce et pronunciatione articulata sich fleißig üben." Wir erkennen der ungeschickten Ausdrucksweise ungeachtet Caccinis Prinzipien wieder. Ich bin jedoch der Meinung, daß sein Werk unserem Andreas Herbst nicht im Original vorgelegen hat. Was sollte ihn sonst abgehalten haben, den vollen Inhalt der Caccinischen Einleitung wiederzugeben? Die Ausführungen, die speciell den Gesang behandeln, wird man bei Herbst theils ganz vermissen, theils nur verstümmelt und mißverstanden wiederfinden. So fehlte bei Herbst fast Alles, was oben von Caccinis allgemeinen Grundsätzen mitgetheilt worden ist, bis auf die oben angeführten Stellen, in denen sich doch nur ein kleiner Bruchtheil wiederfindet. Noch lückenhafter ist der spezielle Theil behandelt. Es fehlt bei Herbst die Lehre von der Intonatio und Esklamazio ganz.

Sehr interessant und wichtig sind die Uebungsbeispiele italienischer Autoren, die uns Herbst überliefert hat.

Was andere deutsche Musiker wie Crüger: Rechter Weg zur Singkunst. Berlin 1660, Printz und andere bringen, lehnt sich an Herbst an, und enthält nicht wesentlich Anderes.

B. Spezieller Theil.

Wir wollen uns im Folgenden mit der Gesangsmanier jener Zeit im Einzelnen bekannt machen. Eine Gesangschule in unserem Sinne liegt uns nicht vor. Vor Tosi hat kein Italiener eine Schule geschrieben. Noch waren in dieser Zeit die Komponisten gleichzeitig Gesanglehrer. Sie pflegten ihren Kompositionen Anweisungen an den Sänger vorauszuschicken, wie ja auch Caccini's und Durante's Gesanglehre nur die Einleitung bilden zu ihren Kompositionen. Ich bin bemüht gewesen, solche Anweisungen in den praktischen Werken der Zeit zu finden und zu verwerthen. Selbstverständlich kann diese Arbeit nicht den Anspruch erheben, alles vorhandene Material zu erschöpfen. Wenn ich trotzdem an sie herangetreten bin, so ist dies geschehen, weil ich glaube, daß das mir vorliegende Material ausreicht, um ein anschauliches Bild entwerfen zu können.

Die bisherige Darstellung hat sich an Caccini anschließen können, weil dieser Schriftsteller bisher fast ausschließlich in Betracht kam.

Dagegen sind unsere Quellen für diesen Theil mannigfacher. Außer Caccini sind mehrere italienische Autoren zu berücksichtigen, welche gleichfalls gesangs-technische Anweisungen

ihren Kompositionen vorausgehen lassen, und systematisch theoretische Werke deutschen Ursprungs, insbesondere Andreas Herbst musica practica und Johann Crüger: Rechter Weg zur Singkunst. Wenn ich mich nun in Anordnung der darzustellenden Materie derjenigen der Letzteren nicht anschließe, so geschieht dies, weil das System derselben nach unseren Begriffen nur als eine äußerliche Zusammenstellung ohne inneren Zusammenhang sich erweist, zudem lückenhaft ist und Materien nicht enthält, die anderwärts, besonders bei den Italienern, mit besonderer Vorliebe behandelt werden. Die Anordnung von Praetorius, Andreas Herbst und Crüger ist folgende: zum Singen gehören drei Dinge: Als nemblich: Natura, Ars seu doctrina, et Exercitatio. I natura:

Erstlich (1) muß ein Sänger eine Stimme haben, in welcher drei Requisita und drei Vitia zu merken. Diese Requisita sind diese: daß ein Sänger eine schöne, liebliche, zitternde und bebende Stimme und einen glatten, runden Hals zum diminuiren habe (d. h. zum Zerlegen eines Tones in mehrere), zum Andern: ein steten Athem ohne viel respiriren halten könne; zum dritten auch eine Stimme als Cantum, Altum oder Tenor etc. Er wehlen, welche er mit vollem und hellem Laut ohne Falseten, das ist halber und erzwungener Stimme, halten könne."

Das zweite und dritte Requisit sind (2) Intonatio, der Tonansatz, der gleich wie die (3) Esklamazion und das Schwellen der Töne zur natura gerechnet wird. II. Unter doctrina versteht er die Lehre von den Diminutiones und die Kunst, dieselben apposité anzubringen. Caccini beobachtet dieselbe Reihenfolge. Auch er bespricht Intonatio, Esclamazio und hierauf die Verzierungen und Passaggien, dagegen ist die Systematisirung nicht Caccini entlehnt. Dieser wußte sehr wohl, daß einen Ton correct anzusetzen, ihn an- und abzuschwellen nicht allein natura, Naturanlage sei, sondern eine Kunst, die ebenso und sogar in erster Linie erlernt sein will

wie das Diminuiren! den Deutschen dagegen erscheint nur die Kehlfertigkeit als Kunst. Bezüglich der Intonatio bemerkt Herbst nur: Intonatio sei, wie ein Gesang anzufangen und sind darvon unterschiedliche Meinungen; Etliche wollen, daß er in dem rechten Ton, etliche in der secunda unter dem rechten Ton, doch daß man allgemach mit der Stimme steige und dieselbe erhebe, Etliche in der Tertia, Etliche in der Quarta, Etliche mit anmütiger und gedämpfter Stimme anzufangen sey. — Esclamatio sei das rechte Mittel die affectus zu moviren —, (bei Caccini heißt es: mezzo principale per muovere l'affetto) so mit erhebung der Stimme geschehen muß: und kann in allen minimis und semiminimis mit dem Punkt descendendo angebracht und gebraucht werden. III. Unter der Bezeichnung Exercitatio folgen die Diminutiones als accentus, Verbindungen von Sekunden, Terzen &c. und die Verzierungen.

Im folgenden will ich unsere Materie in derselben Weise ordnen, wie es unsere modernen Gesangsmethoden thun, nämlich mit der Sprache beginnen und dann auf die Ausbildung im Einzelnen eingehen. Es wird also zunächst von der Sprache, dann vom Solfeggio und der Vocalisation und hierauf von der Intonation, dem An- und Abschwellen des Tones, den Registern und den Passaggien gehandelt werden, zum Schluß wird noch das mehrstimmige Solfeggio und die äußeren Haltung des Sängers zu besprechen sein.

I. Die Sprache.

Welche Stellung die Componisten der neuen Richtung dem Worte gegenüber der Musik einräumten, haben wir oben gesehen. Für die Sänger folgt aus diesem Prinzip das Gebot der sorgfältigsten Behandlung des Textes, welches Caccini, Marco di Gagliano (l. c.) Durante u. A. ausdrücklich als das wichtigste und principiellste bezeichnen. In der Einleitung zur Dafne heißt es: Proccurisi . . . di scolpir le silbabe, per far bene intendere le parole, e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch' il vero diletto nasca dalla intelligenza delle parole. Herbst insbesondere fordert, daß der Schüler von Jugend an sich „in voce et pronunciatione articulata" übe. Ignatio Donati Il Secondo Libro de Motetti a voce Sola, per Educatione de Figlioli e Figliole etc. Venetia 1636, läßt seine Schüler den Text, la lettera, besonders studiren, nachdem sie das Stück solfeggirt haben: Quando sarà possessato bene il figliolo di Cantare lesudette noti lo applicarà poi sotto la lettera etc.

Auf die Reinheit der Vokalklangfarbe wurde das größte Gewicht gelegt. So lehrt vor Allem der berühmte

M. Gioseffo Zarlino in seinen Institutione harmoniche, Vénetia 1611 terza parte cap. 45. Ma sopra il tutto (er warnt im Vorhergehenden vor dem übertriebenen Diminuiren) accioche le parole della cantilena siano intese, debbono (sc. i cantori) guardarsi da uno errore, che si ritrova appresso molti, cio è di non mutar le lettere vocali delle parole, come sarebbe dire, proferire A in luoghi di E, I in luoghi di O, overo U in luoghi di una delle nominate: Ma debbono proferire secondo la loro vera pronunciata. Et è veramente cosa vergognosa e degna di mille reprensioni l'udir cantare alle volte alcuni goffi, tanto nelle Chori, e nelle Capelle publiche, quanto nelle Camere private, e proferir le parole corotte, quando doverebbeno (dovrebbero) proferire chiare, espedite, e senza alcun errore: La onde dico, che se (per cagione di esempio) udiamo alle volte alcuni sgridacchiare (non dico cantare) con voci molto sgarbate e con attí e modi tanto contraffattí, che veramente pavino Simie, alcuna canzone, e dire, come sarebbe; „Aspra cara e salvaggia, e croda vaglia, quando doverrebbeno dire: „Aspro core e selvaggio e cruda voglia, chi non riderebbe? anzi (per dire meglio) chi non andrebbe in colera, udando una cosa tanto contraffatta, tanto brutta e tanto horrida? — (Freie Uebersetzung:)

Aber vor Allem müssen sich die Sänger, damit die Worte des Gesangsstückes verstanden werden, vor einem Irrthum in Acht nehmen, den man bei vielen findet, nämlich die Vokale in den Worten nicht zu verändern, wie z. B. ein A zu setzen an Stelle des E, ein I an Stelle des O oder ein U an Stelle der genannten. Sie müssen die Vokale vielmehr bilden gemäß ihrem wahren Klangcharakter. Es ist wahrhaft schimpflich und nicht streng genug zu tadeln, wenn man zuweilen sowohl im Chor und in öffentlichen Kapellen, als im Privat-Musikzimmer manche Tölpel von Sängern die

Worte verdorben aussprechen hört, statt daß sie dieselben klar, mit der nothwendigen Schnelligkeit [1]) und Korrektheit bilden. Ich sage: wenn wir z. B. manche Sänger zuweilen ein Lied keifen hören, — um den Ausdruck singen nicht anzuwenden — mit sehr ungeübten Stimmen und mit solchen Geberden und so verunstalteten Manieren, daß sie wirklich Affen gleichen und aussprechen aspra cara und salvaggia und croda vaglia statt aspro core und selvaggio und cruda voglia, wer sollte da nicht lachen? Wer soll nicht, um es richtiger auszudrücken, in Zorn gerathen, wenn er solche verunstaltete, häßliche und furchtbare Dinge hört?!

Die wichtigste Eintheilung der Vokale für den Sänger ist diejenige in offene und geschlossene. Die italienische Sprache ist reicher als die deutsche an offenen Vokalen. Das E, U, I und O kommt im Italienischen in beiden Formen vor. Diese wichtige Unterscheidung ist den alten Italienern durchaus geläufig. Durante l. c. ermahnt bez. der Mundstellung: Circa la pronuntia delle parole bisogna far conto cantando di ragionare, e aprir la bocca dove fa di bisogno, conforme ricercano le vocali larghe e restringerla nelle strette e nel far passaggi si tenga sempre aperta o ristretta, come ricerca la vocale, dove occerrerá far il passaggio. Bezüglich der Aussprache muß man beim Singen dem Verstande Rechnung tragen und den Mund öffnen, soweit es nöthig ist, sowie es die breiten (offenen) Vokale verlangen und ihn bei den geschlossenen Vokalen entsprechend schließen, und beim Singen von Passaggien muß man ihn ganz offen oder geschlossen (d. h. weniger offen) halten, wie es der Vokal verlangt, auf den die Passaggie fällt. Caccini macht diese Unterscheidung gleichfalls und lehrt außerdem, daß die offenen Vokale klangvoller seien als die ge-

---

1) „Espedito." Espedire heißt abfertigen, also espedito abgefertigt; bedeutet hier wahrscheinlich soviel, als die Vokale und Konsonanten mit der nothwendigen Schnelligkeit bilden und wieder verlassen.

schlossenen und weit geeigneter und bequemer zur Ausbildung — sebene molto più sonore le aperte, che le chiuse come anco più proprie e più facile per essercitare la dispositione. —

Aus alledem ergiebt sich, daß die Ansprüche an die Sänger bezüglich der Sprache und besonders der Reinheit der Vokalfärbung sehr strenge waren [1]).

---

1) Eine ausführliche Phonetik enthält das Werk Bacilly's l'art du chant, Paris 1679 (Kgl. Bibliothek Berlin) im zweiten Theil, der von der „Prononciation" handelt. Obigen strengen Regeln gegenüber denke man an die Connivenz der Garciaschen Schule, die eine Vokalveränderung (a nach o2, e2 (ae) nach e1, i nach ue, o nach ou etc.) zuläßt, wenn es einen volleren und schöneren Ton zu erzeugen gilt! Auch hier ist Rückkehr zu den alten Grundsätzen zu empfehlen! Es sollte, wie Julius Hey verlangt, der gesanglichen Ausbildnng allemal eine gründliche Ausbildung des Sprachorgans vorangehen. Eine überaus gründliche und dankenswerthe Anleitung, sowie vortreffliches Material in Hey's Gesangesschule Thl. I.

II. Solfeggio und Vocalisation, die Tonverbindung.

Das Solmiationssystem des Guido Aretinus bestand im 17ten Jahrhundert noch in voller Geltung. Auf eine Darstellung desselben glaube ich verzichten zu können, da jede Musikgeschichte Auskunft giebt (sehr ausführlich von Aelteren ist Agricola: „Anleitung zur Singekunst" Seite 5). Die moderne Wissenschaft und die Erfahrung lehren uns, daß eine ungeschulte menschliche Stimme selten über mehr als sechs brauchbare Töne verfügt. Vielleicht ist diese Thatsache auch damals bekannt und Veranlassung gewesen, diesen natürlichen Stimmumfang zur Grundlage des Systems zu erheben, zumal in einer Zeit, wo die Vokalmusik, insbesondere der Kirchengesang fast allein in Betracht kam. Die sieben gebräuchlichen Hexachorde bilden die Mittellage der einzelnen Stimmgattungen: Das erste Hexachord G bis e diejenige der tiefsten Bässe. Nach Berichten jener Zeit waren Bassisten mit bedeutender Tiefe nicht selten. Der kurfürstlichen Capelle unter Orlando di Lasso in München sollen Bassisten angehört haben, die das Contra H sangen. Die Componisten des 17ten Jahrhunderts schreiben für sehr tiefe Baßstimme. Das tiefe D wird häufig verlangt. Der Mittellage der mittleren Bässe und Barytoni entspricht der Hexachord c bis a, der=

jenigen der Tenöre das Hexachord f bis $\bar{d}$, oder g bis $\bar{e}$, der Altstimmen das Hexachord $\bar{c}$ bis $\bar{a}$, den Sopranen endlich eignet sich das Hexachord $\bar{f}$ bis $\bar{\bar{d}}$ oder $\bar{g}$ bis $\bar{\bar{e}}$. Man hat sich die Ausbildung des Sängers des 17ten Jahrhunderts nicht etwa so zu denken, daß ihr, wie heutzutage die Regel, eine Ausbildung auf einem Instrument oder in der Theorie voranging. In jener Zeit ging die allgemeine musikalische Ausbildung Hand in Hand mit der gesangstechnischen. Der Anfänger lernte zunächst die Noten, Pausen, die Schlüssel und das Solmisationssystem, besonders die Mutation kennen. Nunmehr ging er daran die Töne, die seine Kehle erzeugen konnte, und deren waren in der Regel nicht mehr als sechs zu singen, und er lernte im Hexachord ganze Töne und den Halbton, mi-fa, unterscheiden, treffen und bezeichnen. War er hierin sicher, so folgten die anderen Intervalle wie Terzen, Quarten u. s. w. Besondere Sorgfalt wurde auf die Bildung des Halbtones verwendet, den man in semitonium minus und maius eintheilte. Man unterschied ferner semitonium naturale und fictum, vergleiche Anlage I A. Hieran schließt sich ein Capitel über die üblichen Zeichen und proportiones [1]). Ueber den ersten Unterricht in der Musik und im Gesange berichtet uns auch Zacconi, prattica di musica Venezia. 1596 ausführlich: Libro primo, Cap. 60 Da chi si ha da cercar d'imparare a cantare, e qual cosa un scolare habbia d'imparare prima: Zuerst erlerne der Schüler die: „mano", das Guido'sche Solmisationssystem. Hierauf gehe er an die Mutation, später zeige ihm der Lehrer tutto il numero delle figure Musicali, e li dichi di ciasche d'una il particolare valore, die Noten und ihren Werh, ferner den Takt e li dica, in' che modo si sumministrano le figure sotto di lui. Jetzt erst beginne der Schüler einige der gelesenen

1) Das ist die Anordnung in Crügers „Rechter Weg zur Singekunst". Mit ihm stimmen die anderen zahlreichen Traktate jener Zeit überein z. B. Daniel Friderici: Musica Figuralis etc. Rostock 1649.

Noten zu singen. Der Lehrer hüte sich aber in diesem Anfangsunterricht die Stimme des Schülers anzustrengen: Si guardi . . . . . dicantar si forte che più forte cantar non possa: parendoli forse, che il ben cantare consista nel gridare, e non si avvede, che egli stanca le voci, senza alcuno profitto, ... ma si vede cantando piano anco s'impara . . . . in questa tale occasione basta di udir tanto la voce, quanto che intonando le figure non se li conoschi difetto ò mancamento.

Dieser Anfangsunterricht erstrebte zunächst, den Schüler musikalisch sicher zu machen, gleichzeitig aber auch ihm die Reinheit der Intonation zu sichern. Es wird stets und von vornherein als das vornehmste Gesetz betrachtet; daß der Ton absolut rein sei. Caccini und Durante eröffnen ihre Gesangslehre mit dem Grundsatze, daß das wichtigste Fundament jedes Gesanges sei die intonatio, d. h. daß der Ton absolut rein sei, weder zu hoch noch zu tief, che nulla non manchi sotto ò cresca di vantaggio. Vergleiche die betreffende Stelle bei Caccini Cap. III und Durante: Einleitung im allgemeinen Theil. Bei diesen ersten Uebungen kam es wohl noch weniger auf die Schönheit des Tones an, dagegen wurde auf die Reinheit des Tones schon jetzt auf das Peinlichste geachtet und jedes Intervall besonders an zahlreichen Exempeln geübt. Siehe Anhang I A. In diesem Stadium wurde noch ausschließlich solmisirt d. h. jede Note mit ihrem Namen benannt, wodurch das Treffen der Intervalle wesentlich erleichtet wurde. Das Vokalisiren hingegen war den Fortgeschrittenen vorbehalten. Herbst schreibt es erst für die Accenti und Diminutionen vor. Dies Solfeggiren einzelner Töne von größtentheils längerer Dauer — Crüger schreibt nur Minimen und Semiminimen — diente gleichzeitig schon dazu, das Ohr des Schülers an eine reine Klangfarbe der fünf Hauptvokale zu gewöhnen und ihn

zu befähigen, dieselben auf Noten längerer Dauer in völliger Reinheit beizubehalten, bekanntlich eine der größten Schwierigkeiten, mit denen der Anfänger zu kämpfen hat. Von den fünf Hauptvokalen in den Solmisations-Silben ut, re, mi, fa, sol, la haben drei, nämlich u, e, o die offene Form (u^2, e^2, o^2) und i die geschlossene (i^1). Da in der italienischen Sprache die offenen Vokale vorherrschen, so war es schon von diesem Standpunkte aus geboten, mit ihnen zu beginnen und die geschlossenen Formen der später hinzutretenden Vokalisation zu überlassen. Aber auch im Allgemeinen, demnach auch für unsere Sprache, halte ich diese Reihenfolge für durchaus zweckentsprechend. Die Stellung des Ansatzrohres bei Bildung des offenen Vokals erleichtert die Bildung des Tones insofern, als sie eine ungehemmtere Ausströmung des Tonstrahles gestattet, als diejenige bei der Bildung geschlossener Vokale[1]). Das meint jedenfalls Caccini, wenn er sagt: essendo le rimanenti (nämlich alle Vocale außer u und i) tutte in uso commune (für Passaggien) sebbene molto più sonore le aperte che le chiuse, come anco piu proprie e facile per esercitare la dispositione. Vergleiche die Uebungen in Anhang I A. Ueber den weiteren Verlauf des Unterrichts berichtet uns Crüger Capet VI. de diminutionibus notularum: „Wann nun ein Knabe vorhergehender Instruction nach durch stete und fleißige Uebungen so weit ist kommen, daß er ein Stücke ziemlich fertig kan singen, ist es damit nicht genug: Sondern weil finis musicae auch suavitas ist, muß er auch angeführet werden, wie er sich zu einer zierlichen und lieblichen Manier sol gewehnen: Daß er fürnemlich wisse, die Accentus über die Noten cum judicio zuführen, wie auch andere Passaggien oder Diminutiones, nicht zwar an

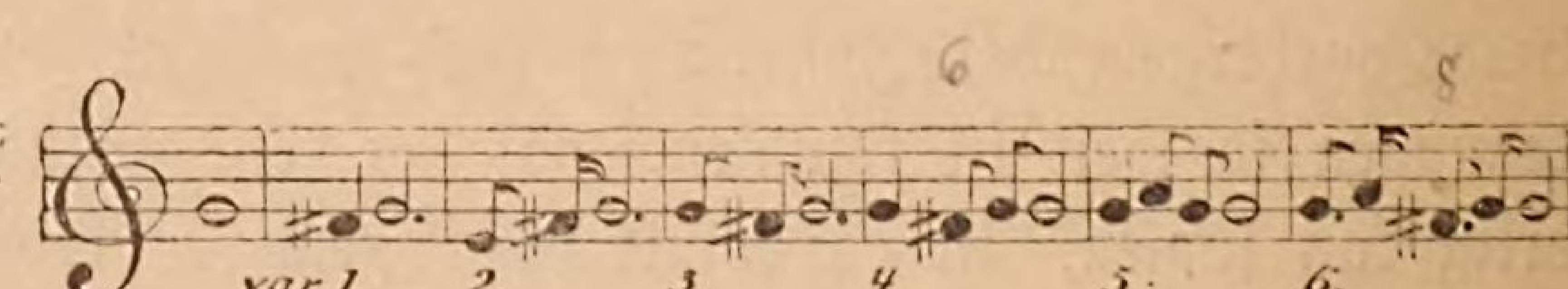
---

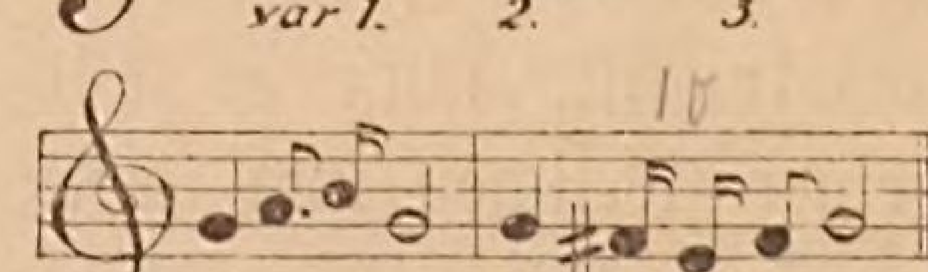
[1]) Keine Regel ohne Ausnahme! Für stark gutturale Stimmen werden vielleicht die geschlossenen Vocale vorzuziehen sein.

jedem Ort des Gesanges, sondern appositè, zu richtiger Zeit und mit gewisser Maß anzubringen und zu appliciren", u. s. w. An die bisherigen Uebungen im syllabischen Gesange, der den alleinigen Gegenstand des Anfangsunterrichtes ausmachte, schloß sich nun der melismatische. Die Vertheilung mehrerer Noten auf eine Silbe, für die zu jener Zeit der Ausdruck Diminutio üblich war. Die Diminutiones unterschied man wieder in Accentus, Tremolo, Gruppo, Tirata, Trillo und Passaggio.

Unter Accentus zunächst verstand man das Zerlegen einer Note in mehrere Noten kleineren Werthes. Er unterschied sich von der Passaggie nicht eigentlich dem Wesen nach, sondern nur quantitativ, indem der accentus aus weniger Noten bestand als die Passagie. Größere Figuren hingegen bezeichnet man mit dem generellen Ausdruck: Passaggio. Diminutiones, Accenti und Passaggi werden auch stets zusammen genannt. So sagt Bovicelli l. c. bald am Anfange: Grand' avertenza dunque primieramente si deve haver nel romper le note per accentuare ò far passaggi. Crüger beschreibt den Accentus folgendermaßen: „De Accentu. Accentus ist, wenn die Noten folgender Gestalt gebrochen und im Halse gezogen werden.

Nota initialis et finalis in unisono





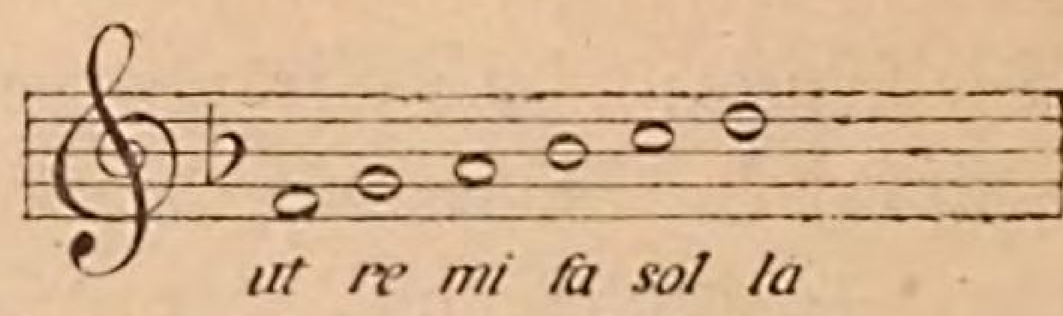
So auch Herbst.

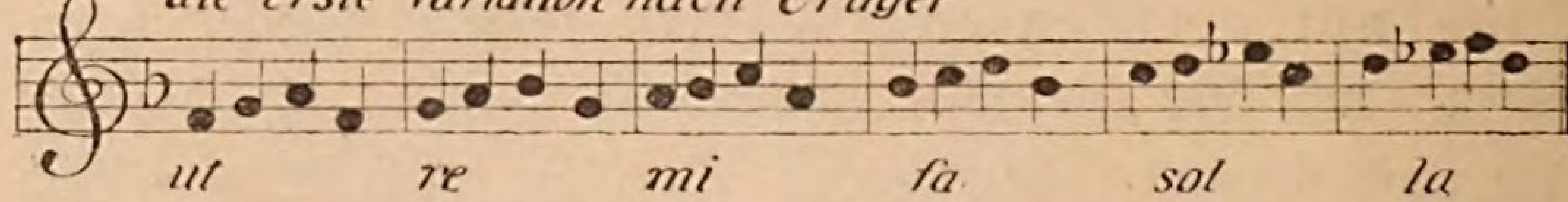
Hierauf folgen Accenti über die sechs voces musicales ut, re, mi, fa, sol, la durch die Sekunda herauf.

Vergleiche Anlage I. B. Jede Note des Hexachords wird in kleinere, einander entsprechende Figuren

diminuirt. Die Worte: „im Halse gezogen" — als Gegensatz zu durch Luftdruck, Stöße mit der Lunge (coups de poitrine) erzeugt — deuten auf die Verbindung der Töne unter einander. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß hier diejenige Verbindung gemeint ist, die wir heut mit Legato bezeichnen. Den Accenti schließen sich diejenigen Figuren an, die wir heutzutage unter dem Ausdrucke Manieren oder Verzierungen zusammenfassen; nämlich der Tremolo, Gruppo und Trillo; zu Schluß folgen die Passaggi und Tiratae, für die heut die Ausdrücke Läufe und Koloraturen üblich sind.

Ob nun diese Reihenfolge, wie sie die doctrina einhält, auch in der Praxis galt, ist nicht mehr zu bestimmen. Crüger l. c. meint, für Knaben in Schulen, insonderheit die keine profession von der Music zu machen willens, sei die Kenntnis dieser moduli musici Italicae suavitatis nicht so groß nöthig, weil diese Manier zu singen vielmehr in Königliche und Fürstliche wolbestalte Kapellen gehöre." Es genüge, „daß sie sich befleißigen die Accentus über die Noten zu machen und selbige nach Gelegenheit mit anzubringen, wie auch etliche der leichtesten Passaggien." Das deutet wohl darauf hin, daß nach den Accenti zunächst leichtere Passagien und dann erst die schwierigeren Verzierungen geübt wurden. Ich gehe jetzt zu diesen leichteren Passaggien und Diminutionen über, und werde erst später von den Manieren in einem eigenen Kapitel handeln. Diese „leichtesten" Passaggien oder Diminutionen bewegen sich gleichfalls im Rahmen des Hexachords und sind gewissermaßen Variationen zu den sechs Tönen desselben. Sie werden solfeggirt, aber in der Weise, daß jede Figur die Bezeichnung derjenigen Note erhält, um welche sie sich gruppirt. Das Thema, oder memoria, wie man sich damals ausdrückte, lautete z. B.:





Es folgen nun eine Reihe anderer Variationen über Sekunden, Terzen, Quarten u. s. w. Vergleiche Anlage I. B.

Herbst und Crüger schreiben diese Uebungen in der Exercitatio vor und lehren: „damit man aber dies alles, was bisher kürzlich berichtet, desto besser einnehmen und fassen möge, muß solches mit allerley und vielen Exempeln auf mancherley Art diminuret, demonstriret werden," und Herbst fügt noch hinzu: folgen etliche exempla diminutionum, sind aber mehrentheils uff Instrumenten, als Violinen und Cornetten zu gebrauchen." Als den Verfasser derselben bezeichnet er Franzesco Rognoni[1]). Für die Singstimme wurde also jedenfalls eine Auswahl getroffen, für die in erster Linie der Umfang der Uebung maßgebend war. Im Anhang I. B. sind diejenigen Uebungen mitgetheilt, die sich besonders für die Stimmbildung eignen. Die Crüger'schen Uebungen stimmen mit den Rognoni-Herbst'schen vielfach überein. Was den Stimmumfang betrifft, so überschreiten die meisten den Hexachord nur um zwei Töne in der Höhe und einen Ton in der Tiefe, jedoch so, daß Töne von längerer Dauer sich stets im Hexachord halten und die darüber hinausgehenden nur leicht gestreift werden, und er besteht bei Herbst in den Tönen e bis $\overline{g}$, bei Crüger in den Tönen d bis $\overline{f}$.

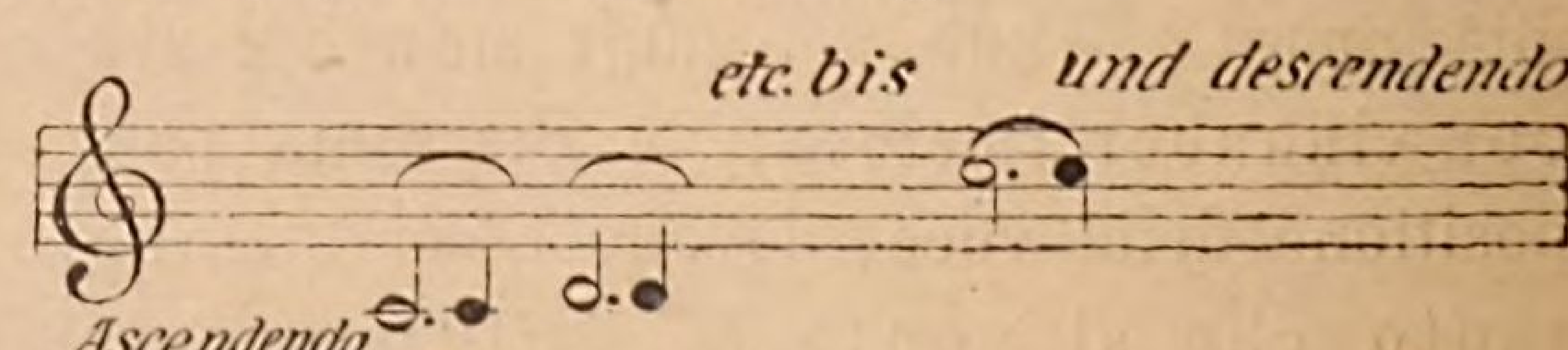
1) Die städtische Bibliothek zu Breslau besitzt das Manuskript eines Passaggien-Werkes desselben Autors, das die gleiche Tendenz verfolgt. Die erste Seite dieses Manuskriptes ist von besonderem Werthe, weil hier alle „Tesori di Canto" aufgezeichnet sind.

Selbstverständlich ist diese Lage nur für hohe und mittlere Stimmen bestimmt. Andere Stimmen singen in den ihnen bequemen Hexachorden. Nähere Angaben bezüglich der Ausführung dieser Uebungen vermißt man bei Herbst und Crüger. Weder über das Tempo, noch über die Ton-Verbindung, noch über den Stärkegrad, in dem sie gesungen wurden, verlautet etwas. Herbst beruft sich als auf seine wichtigste Quelle neben Caccini auf Bovicelli. Hätte ihm Bovicellis Werk „Regole e Pasaggi," vorgelegen, so hätte er nicht versäumt, wenigstens die wichtigsten der dort aufgestellten Normen aufzunehmen. Ich bin aber der Ansicht, daß Herbst, trotz seiner ausdrücklichen Berufung auf Bovicelli, dessen Werk ebenso wenig je vor sich gesehen hat wie die Nuove Musiche. Wie ließe es sich sonst erklären, daß er Beispiele von Francesco Rognoni, Andr. Banchieri und Anderen, hingegen keines von Caccini und Bovicelli aufgenommen hat? Ich werde auf des Letzteren Werk erst unten bei Besprechung der Passaggien eingehender zu sprechen kommen. Hier sei nur das Nöthigste bezüglich der Ausführung der Diminutiones mitgetheilt.

Bovicelli betont vor allem: daß jede Koloratur mit Ruhe, ohne Ueberhastung und maßvoll auszuführen sei. Man hüte sich, warnt er, besonders vor Ueberhastung, onde non si viene a finire quella furia che 'se detto, la qual bisogna fuggir più che si può. Bei Passaggien mit Chromen und Bischromen (𝅘𝅥𝅮 und 𝅘𝅥𝅯) müsse man die einzelnen Noten von einander scheiden: le Biscrome poi, oltre la dispositione della voce, devono esser spiccate bene . . . tanto che si senta la differenza dell'una dall' altra anco nella voce. — Nur wo sich Noten von geringerem Werth finden (𝅘𝅥𝅰), solle man diese leichter nehmen: non si devono far sentire con tanta forza. Eine gemessene Koloratur galt also als erstrebenswerth, nicht etwa eine übereilte, verwischte und hastige Kehlfertigkeit. Die Kolo-

raturen, wie sie die Komponisten jener Zeit, wie sie noch Bach und Händel schrieben, erfordern diese gemessene Art der Ausführung. Anweisungen ähnlicher Art bezüglich der Ausführung der Diminutiones giebt auch Zacconi l. c. cap. 66. Vergleiche unten Cap. VII. Ignatio Donati l. c. lehrt gleichfalls: Quando sara in possessato bene il figliolo di Cantare le sudetti noti, lo applicarà poi sotto la lettera, over sillaba A, E, O, come si usa di far la Goiga, e far si che il sudetto figliolo spicchi bene e batti quelle noti, con proferire tanti A, tanti E, e tanti O con voce e fiato eguale della prima in fin all'ultima nota: Nachdem der Schüler die Uebungen solfeggirt hat, lehre man ihm den Text und außerdem lasse man ihn diese Stücke auf a, e, o vokalisiren, wie man dies zu thun pflegt bei der Ausbildung der Koloratur (gorga). Man trage Sorge, daß der Schüler (spicchi bene, derselbe Ausdruck, den Bovicelli braucht d. h. also:) die Töne nicht verwische, sondern deutlich von einander scheide und (batti quelle noti: jene Noten schlagen, das heißt wohl so viel als:) die schweren Taktheile betone. Es ist zweifellos, daß die hier beschriebene Tonverbindung unserem Legato entspricht. Auch diejenige Tonverbindung, welche die spätere Schule unter Portamento verstand, war schon in der Zeit der Entstehung des Sologesanges bekannt. Auf der ersten Seite des Manuskriptes des Francesco Rognoni'schen Passaggien-Werkes steht als erste Uebung:

Modo di portar la voce



Vielfach gebräuchlich war die Verbindung von Portament und Tonschwellen, welche Mazzocchi: Messa di voce nennt und folgendermaßen beschreibt (Einleitung zu den Madrigali a cinque voci, Roma 1638. Questo: V significa sollevatione ò (comme si suol dire) messa di voce,

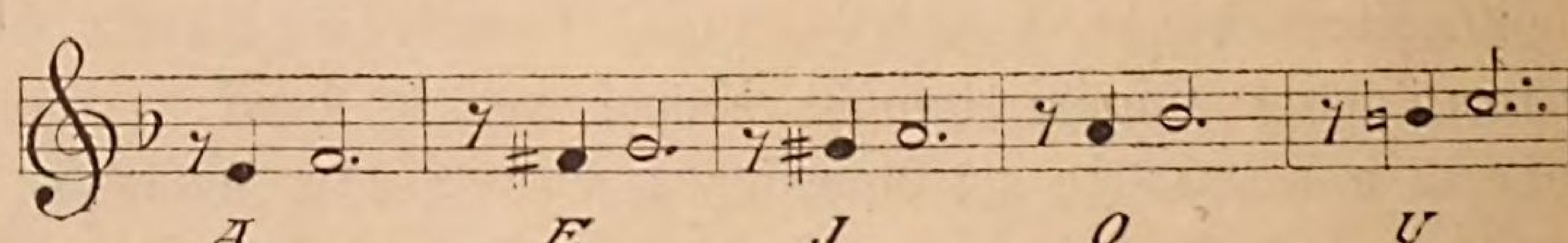
che nel caso nostro è l'andar crescendo à poco à poco la voce di fiato e di tuono insieme, per esser specie della meta del sopra detto >< come si vede e si pratica negli Enarmonici [1]).

Man sang die Diminutiones natürlich nicht rascher, als es mit diesen Grundsätzen vereinbar war und befolgte wohl die Regel, die Donati l. c. für das Studium seiner Lehr-Motetten vorschreibt: nämlich zuerst langsam zu üben und allmählig bei den Wiederholungen rascher zu werden: Per le prime volte non si faranno cantare con molta prestezza, ma reiterando le sudette noti sempre un poco piu prestezza per far l'abbito di cantarle tutte in un fiato etc. Aus den letzten Worten ersehen wir, daß das Streben des Lehrers von vornherein dahin ging, zusammengehöriges in einem Athem singen zu lassen. Das Nähere über das Athmen unter VII. Ueber den Stärkegrad, in welchem diese Uebungen gesungen wurden, liegen folgende Zeugnisse vor: Donati l. c. schreibt für seine Motetten vor: Si hà da cercare di' far solfeggiare bene il figliolo con voce gagliarda e piena etc. Caccini braucht einmal den Ausdruck: voce piena e naturale als Gegensatz zu voce finte: natürliche Stimme und Kopfstimme. Ich bin der Ansicht, daß Donati mit den Worten: voce gagliarda e piena auch nur diesen Gegensatz gemeint, nicht etwa hat sagen wollen, es solle mit starker Stimme geübt werden. Dies widerspräche den Grundsätzen der alten Meister: die Stimme möglichst zu schonen. Zacconi, Practica di musica cap. 66 warnt sogar ausdrücklich vor dem Ueben mit all zu starker Stimme, wenn er sagt: Siguardi di non seguitare quel si biasmato stile, di cantar si forte, che piu forte

1) Hieraus erklären sich auch Durantes Worte: per crescimento della voce e dal tuono al semituono etc. oben S. 32. Hier ist gleichfalls die Rede vom Uebergange zu einem höheren Halbton mittels Portamento und gleichzeitigen Tonschwellens. Tosi nennt diese immer „höher werdende Ziehung" in den halben Ton: messa di vove crescente (Agricola l. c. S. 57), im Gegensatz zum Tonschwellen: messa di voce.

cantar non possa: parendoli forse che il ben cantare consista nel gridare e non si avede che egli stanca le voci senza alcuno profitto e far ridere gli vicini e chi passa per quelle contrade; che se lo scolare non potesse imparare senza gridar forte, direi che gli havesse ragione: ma si vede che cantando piano, anco s'impara; zu schwach zu singen, fährt er fort, sei aber gleichfalls unstatthaft. Auch im piano müsse die Stimme voll klingen, niemals hohl (vota). Besonders sollten sich Kopfstimmen vor beiden Extremen hüten, denn die voce di testa wird einerseits producta con suono frangibile und sei deshalb leicht unhörbar, andererseits aber verletzte sie das Ohr und decke die andere Stimme, wenn sie nicht gemäßigt werde.

Zum Solfeggio trat nunmehr auch die Vokalisation hinzu, und zwar auf die fünf Hauptvokale a, e, i, o, u in der Art, daß jede Phrase auf einen Vokal kam. Herbst schreibt z. B. vor:



Man vergleiche Anfang I B. die Formen der einzelnen Vokale waren den alten Lehrern durchaus bekannt. Caccini unterscheidet nicht bloß mit vollständiger Bestimmtheit offene (aperte) und geschlossene (chiuse) Vokale, sondern würdigt auch die gesangs-technische Bedeutung beider Formen, indem er wie oben bereits erwähnt, die offene Form für die klangvollere und zur Ausbildung geneigtere erklärt. Zacconi, sein Zeitgenosse, l. c. Libro primo Cap. 66 unterscheidet neben den genannten Klangfarben noch eine dritte: mezze aperte für die Vocale e und o und empfiehlt, alle diminutiones von vornherein auf sämmtliche Vokale der Sprache zu üben: per facilitare meglio questa via

(sc. Diminutionen zu erlernen) e per metterlo nella strada di farsene vero professore e proprio patrone dico, che uno se vuol far bene, bisogna che sopra qual si voglia mostra e essempio li canti tutte le cinque vocale, che sono A, E, I, O, U.

Die Bedeutung dieser Art des Solfeggirens und Vokalisirens für die Ausbildung besteht darin, daß die Stimme des Schülers durch fleißiges Ueben in der natürlichen Mittellage, ohne angestrengt zu werden, rasch, geschmeidig und frei von fehlerhaftem Klanggepräge wird.

Stockhausens Verdienst war es, den Werth dieser Uebungen erkannt zu haben. Dies Gesetz, die Stimme in der Mittellage auszubilden und ihre Grenzen von ihr aus allmählich zu erweitern, ist im Laufe des 18ten Jahrhunderts verloren gegangen, und erst in neuester Zeit, ganz besonders von Stockhausen, wieder zu Ehren gebracht worden. Auch in den neueren Schulen dieses Jahrhunderts ist der Stimmumfang der ersten Uebungen ein viel zu großer. So muthet die erste Uebung in der Schule von Th. Hauptner. „Die Ausbildung der Stimme. Theoretisch-praktische Gesangschule" dem Schüler lange Töne im Umfange einer Octave zu. Die Uebungen 3—8 sind geradezu schon darauf berechnet, den Stimmumfang zu erweitern, indem sie von E-dur beginnend in halben Tönen aufwärts bis H-dur wiederholt werden! Sie verlangen für hohe Stimmen den Stimmumfang von $\bar{es}$ bis $\bar{\bar{a}}$. Die Schule des 18ten Jahrhunderts verfuhr in der Erweiterung des Stimmumfanges gleichfalls zu rasch. Hiller-Anleitung zum musikalisch-zierlichen Gesange § 9 räth zwar „der Stimme nichts abzuzwingen," sondern alles nach und nach von ihr zu erhalten, seine Methode steht aber hiermit nicht in Einklang. Denn er will einer Sopranistin in sechs Monaten den Umfang g bis $\bar{\bar{\bar{e}}}$ entlocken!! Der Hexachord eignet sich sowohl vermöge seines kleinen Umfangs, als auch durch seine einfache Tonver-

hältnisse für Anfangsübungen in hervorragender Weise. Hatte dann das Organ durch anhaltende Uebungen in diesem kleinen Umfange Leichtigkeit und Biegsamkeit erlangt, so war es dann an der Zeit, daran zu gehen seinen Umfang zu erweitern. So vorbereitet mußte, und wird sich auch heut noch die Erweiterung des Stimmgebietes leicht vollziehen können, ohne anstrengende und stimmzerstörende Uebungen. Gerade die Accenti, diese kleinen Diminutiones, bilden ein hervorragendes Stimmbildungsmaterial, zu denen sich gleichwerthig die sogenannten Manieren, insbesondere der Tremolo, Secundenbewegungen, hinzugesellen, vergl. Anhang III. — Zacconi, ebendaselbst, bezeichnet letzteren geradezu als die vera porta d'intrar dentro a passaggi, e di impatronirse delle gorgie und fügt den treffenden Vergleich hinzu: perche con piu facilità ne va la Nave, quando prima è mossa che quando nel principio la si vuol movere, e il saltatore meglio salta, se prima che salta si promove al salto. Ferner rühmt er vom Tremolo: quel continuo mover di voce ajuta e volontieri spinge la mossa delle gorgie e facilità mirabilmente i principii dei passaggi! Darüber, was das Solfeggiren für die Bildung einer correcten Aussprache, für die Verbindung des Wortes mit dem Tone leistet, ist viel gestritten worden. Zunächst kann ich den Satz als unanfechtbar hinstellen, daß es eine Nothwendigkeit ist, die Verbindungen von Consonanten mit den Vocalen, aus denen ja die Sprache besteht, zu üben. Das bloße Vocalisiren reicht nicht aus. Vergleiche Stockhausen, Methode, Seite 23. Das wird wohl auch allgemein zugestanden. Nun sagen viele: man nehme von vornherein Texte und lege sie den Uebungen unter. Hiergegen spricht der Umstand, daß in der Sprache die Verbindung von Consonanten unter einander und von Consonanten mit Vocalen weit complicirter ist, als in den einfachen Silben des Solfeggio, und es würden mithin dem

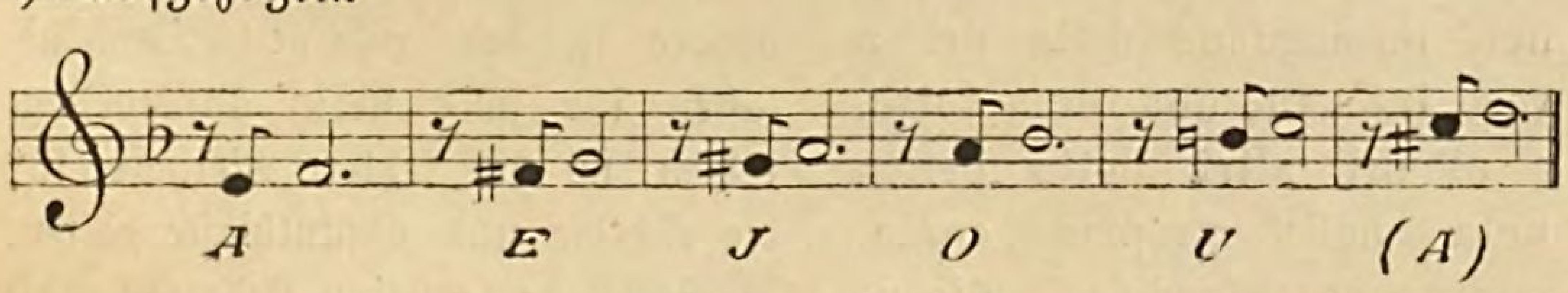
Anfänger hierdurch große Schwierigkeiten erwachsen, auf den ihn eben erst jene einfachen Verbindungen der Solmisationssilben vorbereiten sollen, das hieße also mit der Thür in's Haus fallen. Man hat ferner gesagt: das heutige Solfeggio mit der siebenten Silbe si sei unbrauchbar, weil es keine Bezeichnung für die Halbtöne habe. Man muß zugeben, daß dieser Einwand der gewichtigste ist, der gegen das Solfeggio vorgebracht worden ist. Man erwäge aber Folgendes: Unserem heutigen Unterricht im Kunstgesange geht regelmäßig der Unterricht auf einem Instrument oder doch wenigstens der Elementar-Gesangsunterricht der Schule voraus. Derselbe muß dem Schüler eine vollkommene Kenntniß des musikalischen Elementarwesens verschafft haben. Einem mit diesen Kenntnissen ausgestatteten Schüler kann es nicht mehr allzu gefährlich werden, wenn er besondere Bezeichnungen für die Halbtöne nicht hat. Er wird wissen, daß er cis und nicht c singt, auch wenn er für beide die Bezeichnung ut bezw. do braucht. Ein Uebelstand bleibt das freilich immer, aber wenn es wahr ist, daß man von zwei Uebeln das kleinere wählen muß, so ist es auch klar, daß es besser ist, über jene Mängel hinwegzusehen, sie mit in Kauf zu nehmen, als gar nicht zu solfeggiren. Ja, ich glaube, hätten wir keine Solmisationssilben, wir müßten sie erfinden, um uns eine möglichst einfache Verbindung von Consonanten und Vocalen zu schaffen. — Ein weiterer Vorzug der altitalienischen Methode vor der heutigen bestand darin, daß die Uebungen ohne Begleitung eines Instrumentes gesungen wurden. Dem Schüler wurde der erste Ton des Hexachord angegeben und dann mußte er sich ohne Unterstützung weiter helfen. Es ist klar, daß der Lehrer so jede Intonationsschwankung eher bemerkt, als wenn die Begleitung den Klang der Stimme dämpft. Ferner wird der Schüler nicht bloß in der Reinheit der Intonation, sondern auch im Treffen der Intervalle sicherer, wenn er ausschließlich auf seine eigene Kraft angewiesen

ist. Auch diese, längst vergessene Lehre, hat Stockhausen wiederum aufleben gemacht. Noch im Anfange des vorigen Jahrhunderts war der Vorzug dieser Methode nicht vergessen. Burney Band II seines Tagebuches Seite 111 erzählt von der großen Sängerin Mingotti: sie habe ihren ersten Unterricht in einem Kloster in Glatz begonnen und zwar „à table-sec“ (sic!) wie es die Aebtissin, ihre Lehrerin, nannte, „nämlich ohne Klavier oder ander Instrument zu Hilfe zu nehmen.“ Burney, dieser große Kenner, bemerkt hierzu sehr treffend: „hiervon rühre wohl ihre Festigkeit im Tonhalten, weswegen sie beständig so berühmt gewesen ist. Auf diese Weise lernte sie die Elemente der Musik, Solfeggiren und die ersten Grundsätze der Harmonie und mußte den Discant singen, wozu die Aebtissin den Baß sang.“ Auf den Vorzug der Begleitung durch eine zweite Singstimme komme ich im Cap. VIII zu sprechen.

Fassen wir das Resultat des bisher Gesagten zusammen: das Solfeggiren und Vocalisiren zum Zweck der Ausbildung der Stimme erfolgte durch Uebungen kleineren Umfangs in der Mittellage der Stimme, im Hexachord, in mäßiger Tonstärke mit sorgfältiger Vermeidung jeder Anstrengung ohne Begleitung eines Instrumentes auf sämmtliche Vocale der Sprache gleichmäßig. — Die bisherigen Uebungen, vergl. Anhang IB, bestanden nicht allein in Tönen kleineren Werthes; es kamen vielmehr schon vielfach lange gehaltene Töne, halbe, drei-viertel und ganze Takt-Noten vor. Auf die Bildung dieser langen Töne hat die alte Schule eine ganz besondere Sorgfalt verwendet. Im folgenden wird nun zunächst vom Tonansatz und dann von der Bildung dieser langen Töne, den Esklamazionen und dem Schwellton zu handeln sein. Die Uebungen in denselben gingen Hand in Hand mit denjenigen, die bisher geschildert worden sind.

III. Von der Intonatio (Tonansatz).

Die Deutschen verstehen unter Intonatio: „wie ein Gesang anzufangen“, damit wollen sie sagen, wie ein Ton anzusetzen sei. Die Meinungen berichten die deutschen Autoren, gehen darüber auseinander, ob man anzusetzen habe „in dem rechten Tone, oder eine Sekunda, Terzia oder Quarta tiefer und dann erst allgemach die Stimme zu erheben habe,“ ferner ob man nicht mit „anmüthiger und gedämpfter Stimme anzufangen habe“. Diese unterschiedenen Acten nenne man Accentus. Letztere Bezeichnung ist für den Ansatz mittels eines tieferen Intervalls zutreffend; die anzusetzende Note wird dann eben in zwei Noten diminuirt. Als Beispiel für diesen Ansatz kann gelten, was Herbst als modo primo der Accenti simplici hinschreibt. Hier wird jeder Ton auf dem tieferen Halbton angesetzt und dann in die richtige Tonhöhe hinaufgezogen.



Der Streit über den Ansatz des Tones, den die deutschen Autoren referiren, war eigentlich längst entschieden.

Mochte auch vielleicht die italienische Praxis in dieser Richtung noch auseinander gehen, der Schöpfer des Kunstgesanges, der den Deutschen als erste Autorität geltende Caccini, hatte sein Urtheil klar und deutlich gesprochen und es ausführlich begründet. Ich werde durch den Umstand, daß diese höchst wichtige Stelle aus den Nuove Musiche den Deutschen nicht bekannt ist, in meiner Ansicht noch bestärkt, daß ihnen das Original der Nuove Musiche überhaupt nicht vorgelegen hat, daß sie vielmehr, was sie aus denselben entnommen, durch Tradition oder aus unvollständigen Exerpten überkommen haben. Caccini eröffnet den speciellen Theil seiner Gesangslehre mit der Besprechung der Intonatio, die sich dem oben Mitgetheilten anschließt. Hier heißt es:

Per procedere adunque con ordine dirò, che i primi e più importanti fondamenti sono l'intonazione della voce, in tutte le corde, non solo che nulla non manchi sotto, ò cresca di vantaggio, ma habbia la buona maniera, come ella si debba intonare; la quale per essere usata per lo più in due, vedremo e l'una e l'altra, e con le infrascritte note mostreremo quella, che a me parrà più propria per gli altri effetti, che appresso ne seguono.

Sono adunque alcuni, che nell' intonazione della prima voce intonano una terza sotto, e alcuni altri detta prima nota nella propria corda, sempre crescendola, dicendosi questa essere la buona maniera per mettere la voce con grazia, la quale in quanto

Um also ordnungsgemäß vorzugehen, so sage ich, daß die erste und wichtigste Grundlage ist: der Ansatz der Stimme in allen Lagen, nicht bloß daß er rein, d. h. weder zu tief noch zu hoch, sondern auch gut gebildet sei. Zwei Arten des Ansatzes sind gebräuchlich. Beide werden wir kennen lernen und mittels der beigefügten Notenbeispiele zeigen, welcher von beiden ich den Vorzug gebe, zur Wiedergabe musikalischer Gedanken und Empfindungen, die gleichfalls beigefügt sind. Die Einen nun setzen den Ton eine Terz tiefer an, andere in der richtigen Tonhöhe, lassen ihn aber stetig anschwellen, indem sie die letztere Methode für die richtige und anmuthigste halten. Bezüglich der ersteren steht fest, daß sie als allgemeine Regel nicht gelten kann, weil sie zu vielen Harmonien nicht stimmt. Aber auch wo man

alla prima per non essere regola generale, poichè in molte consonanze ella non accorda benchè ov' ella si possa anco usare, è divenuta oramai maniera cotanto ordinaria, che in vece d'haver grazia (perchè anco alcuni si trattengono nella terza sotto troppo spazio di tempo, ov' ella vorebbe a pena essere accenata) direi ch' ella fosse più tosto rincrescevole all' udito e che per li principianti particolarmente ella si dovesse usare di rado e come più pellegrina, mi eleggerei in vece di essa la seconda del crescere la voce.

sie anwenden könnte, ist sie nunmehr so banal geworden, daß sie statt Anmuth zu haben, vielmehr dem musikalischen Ohr verhaßt ist, wozu allerdings auch der Umstand beiträgt, daß manche auf der tieferen Terz zu lange verweilen, statt sie kaum anzudeuten. Anfänger dürfen diesen Tonansatz nur selten und als eine Besonderheit anwenden. Ich ziehe derselben die zweite Art des Ansatzes vor, das Anschwellen der Stimme."

Der Ansatz des Tones ist das Fundament des Gesanges; nicht bloß muß der zu bildende Ton selbst rein, d. h. weder zu tief noch zu hoch sein, er muß auch korrekt angesetzt werden. Für Caccini kamen zwei Fragen in Betracht.

Erstens: Darf der Ton mittels eines tieferen Intervalles, zweitens: darf er nur mittels allmählichen Schwellens angesetzt werden. Die spätere italienische Schule hat für den Ansatz mittels eines tieferen Tones den Ausdruck: cercar il tuono gefunden; Suchen des Tones, Tasten nach dem richtigen Tone.

Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß diese Art des Ansatzes sich zu allen Zeiten der größten Beliebtheit erfreut hat. Schon vor dreihundert Jahren, in der Kinderzeit des Sologesanges, galt er erfahrenen Musikern als „banal", und noch heut muß man ihn nicht bloß von Anfängern, sondern auch von bedeutenden Sängern hören. Es scheint fast, als ob gewisse Fehler nicht auszurotten seien. Wie Caccini eifert auch noch die heutige Schule gegen diese Manier,

welche besonders Anfängern gefährlich werden kann. Vgl. Stockhausen Methode S. 18.

Ganz vollständig indessen soll sie nicht verbannt sein. Jede Regel hat ihre Ausnahme und so will sie Caccini: dirado e come più pelgrina anzuwenden gestatten. Welche Fälle er im Auge hat, ist nicht ausgesprochen. Es steht aber fest, daß der Ansatz hoher Töne durch die Vorausnahme eines tieferen Intervalls erleichtert und dieser selbst kräftiger wird. Vgl. Stockhausen Methode S. 18. Vielleicht hat Caccini diese Fälle im Auge gehabt. Die Regel für den richtigen Tonansatz bleibt aber, sofort in der richtigen Tonhöhe einzusetzen. Caccini findet als Regel für den Ansatz des Tones vor, ihn leise anzusetzen und anzuschwellen: crescere la voce. Er wollte sich mit dieser Manier indessen nicht begnügen und hat hier eine Neuerung eingeführt. Diese Stelle, auf die wir nunmehr zu sprechen kommen (für die Interpretation die schwierigste) behandelt neben der Intonation auch die Lehre von der Esklamazion und dem Schwellton. Denn sie spricht nicht bloß davon, wie man den Ton ansetzt, sondern auch wie man ihn ausspinnt und verklingen läßt. Unser Thema erweitert sich also und umfaßt:

IV. Die Lehre von der Intonatio im weiteren Sinn, von der Esclamazio und vom Schwellton. Tenuta di voce.

Caccini fährt fort:

Ma perchè io non mi sono mai quietato dentro ai termini ordinari ed usati dagli altri, anzi sono andato sempre investigando più novità a me possibile, purchè la novità sia stata atta a poter meglio conseguire il fine del musico, cioè dilettare e muovere l'affetto del animo, ho trovato essere maniera più affettuosa lo intonare la voce per contrario effetto all' altro, cioè intonare la prima voce scemandola, pèro che l'esclamazione (che) è mezzo più principale per movere l'affetto: ed esclamazione

Aber weil ich mich niemals mit den bekannten und von Anderen bereits erreichten Zielen begnügt habe, so bin ich vielmehr darauf ausgegangen, möglichst Neues aufzufinden, sofern dasselbe nur zur wirksamen Verfolgung des Endzweckes, dem der Musiker zustrebt, beiträgt, nämlich Verstand und Seele zu erfreuen, anzuregen und zu erschüttern: so habe ich denn einen Tonansatz gefunden, der noch wirksamer ist, auf eine dem ersten entgegengesetzte Art, nämlich die Stimme stark anzusetzen und sie abnehmen zu lassen. (>). Denn diese Art der Esklamazion ist das wirksamste Mittel einen energischen Eindruck hervorzurufen, und die Esklamazion besteht eigentlich in nichts anderem als darin, die Stimme wenn sie im Abnehmen ist,

propriamente altro non è che nel lassare della voce rinforzarla aliquanto: [1]) e tale accrescimento di voce nella parte del' soprano massimamente nelle voci finte spesse volte deviene acuto e impatibile all' udito come in più occasionè ho udito io. Indubitatamente adunque come affetto più proprio per muovere migliore effetto sarà l'intonare la voce scemandola, che crescendola, perochè nella detta prima maniera, crescendo la voce per far l'esclamazione, fa di mestierò poi nel lassar di essa crescerla di vantaggio, e però ho detto, ch' ella apparisce sforzata e cruda. Ma tutto il contrario effetto sarà nello scemarla, poiche nel lassarla il darle un poco più spirito la renderà sempre più affettuosa, oltre che usando anco tal volta or l'una ed or l'altra si potrà variare, essendo molto necessaria la variazione in quest' arte purche ella sia indiritta al fine detto.

Dimanierachè, se questa è quella maggior parte della grazia nel cantare atta a poter muovere l'affetto dell' animo, in quei concetti di vero ove più si conviene usare tali affetii e se si dimostra con tante

wieder ein wenig zu verstärken. (><) Ein *solches* Anschwellen der Stimme (<><) wenn ein crescendo vorangegangen bei Sopranstimmen, besonders in der Kopfstimme, kommt oftmals spitz und dem Gehör unleidlich heraus, wie ich es bei mehrfachen Gelegenheiten gehört habe. Folglich wird ein unzweifelhaft zur Anregung des Gemüthes geeigneteres Ausdrucksmittel *das Abnehmen* der Stimme (><) sein, als das *Anschwellen* (<><). Denn in dieser Art, wenn man nämlich den Ton anschwellen läßt bei der Esklamazion, (<><) ist es nothwendig, dann beim Nachlassen derselben sie *wieder zu verstärken*, und, wie ich gesagt habe, klingt dies gezwungen und spröde, dagegen den entgegengesetzten (angenehmen) Eindruck wird das bloße Abnehmen der Stimme erzeugen; denn eine *kleine Verstärkung des Athems*, wenn die Stimme schon im Abnehmen ist, wird sie weit ausdrucksvoller gestalten. Ueberdies *kann man* mit der Anwendung der einen und der anderen Art abwechseln; denn die Abwechselung ist in dieser Kunst sehr nothwendig, damit sie auf das erwähnte Ziel gerichtet sei. Wenn dergestalt diese Methode einen größeren Theil einer anmuthigen Gesangsmanier, geeignet Sinn und Gemüth anzuregen, ausmacht (mit Beschrän-

[1]) Gevaert l c. hat m. E. diese Stelle vollständig mißverstanden, indem er die Worte eed sclamazione . . . aliquanto ,unübersetzt und unberücksichtigt läßt und gerade sie enthalten den Schlüssel zum Verständniß dieses schwierigen Textes!

vive ragioni, ne viene in conseguenza di nuovo, che dagli scritti s'impara altresi quella grazia più necessaria, che in miglior maniera e maggior chiarezza per sua intelligenza non si può descrivere, e nondimeno si può acquisitare perfettamente, purche dopo lo studio della teorica e regole dette, si ponga in atto quella prattica per la quale in tutte le arti si diviene più perfetto, ma particolarmente nella professione e del perfetto e cantore e della perfetta cantitrice.

Di quello adunque che possa essere con maggiore o minore grazia intonato nella maniera detta, se ne può fare esperienza nelle soprascritte note, con le parole sotto: „Cor mio deh non languire."

kung natürlich auf diejenigen Texte denen derartige Ausdrucksmittel zukommen), so ergiebt sich daraus von neuem der Schluß, daß man aus der Theorie sich gleichfalls diese so nothwendige Gesangsmanier aneignen kann. Man kann für das Verständniß des Gesagten sich nicht in besserer Weise und mit größerer Klarheit äußern, als es geschehen ist, und nichts desto weniger kann man es sich vollständig aneignen, wenn man nur nach dem Studium der Theorie und der eingeführten Regel dieselben in die Praxis überträgt, durch welche man in allen Künsten zu größerer Vollendung gelangt, besonders aber in dem Beruf des künstlerisch ausgebildeten Sängers und der künstlerisch ausgebildeten Sängerinnen. Das oben gelehrte, das man nun in der beschriebenen Art mit größerer oder geringerer Anmuth ausführen kann, hat man Gelegenheit anzuwenden, in den untenstehenden Noten mit dem darunterstehenden Text cor mio deh non languire:



pero che nella prima minima col punto si può intonare „Cor mio" scemandola a poco a poco, nel calar della semiminima crescere la voce con un poco più spirito, e verrà fatta l'esclamazione assai affettuosa per la nota anco che cala per grado, ma molto più spiritosa apparirà nella parola „deh"

insofern als man in der ersten Minima mit dem Punkte cor mio anstimmen kann, in dem man allmählich die Stimme ausklingen, und beim Herabsteigen zur Semiminima die Stimme mit ein klein wenig mehr Athem anwachsen läßt, und man wird sehen, daß die Esklamazion sehr wirkungsvoll klingt auch dadurch, daß die Noten stufenweise absteigen;

per la tenuta della nota, che non cala per grado, come anco soavissima poi per la ripresa della sesta maggiore, che cala per salto, il che ho volsuto osservare, per mostrare, non solo che cosa è esclamazione, ed onde nasca, ma che possono essere ancora di due qualità, una più affettuosa dell' altra, si per la maniera, con la quale sono descritte, o intonate nell' uno modo ò nell altro, come per imitazione della parola, quando però ella havrà (= avrà) [con] il concetto: oltre che l'esclamazioni in tutte le musiche affettuose pun (= per una) regola generale si possono sempre usare in tutte le minime e semiminime con punto per discendere e saranno più affectuose p. la nota sussequente che corre, che non saranno nelle semibrevi, nelle quali hara (= avrà) più luogo, il crescere e scemare della voce senza usar le esclamazioni: intendendo, che nelle musice ariose o canzonette à ballo in vece di essi affetti, si debba usare solo la vivezza del canto, il quale suole essere trasportato dall aria istessa, nelle quale benchè talora vi habbia luogo qualche esclamazione, si deve lasciare l'istessa vivezza, e non porvi affetto alcuno, che habbia del languido. Il perche noi venghiamo in cognizione quanto

aber weit feuriger wird sie erscheinen in dem Worte „deh" durch das Aushalten der Note, welche nicht stufenweise absteigt, wie auch durch das Aufnehmen der großen Sext (soll heißen kleinen Sext), welche der vorhergehenden Note sprungweise folgt.

Dieses alles habe ich bemerken wollen, um zu zeigen nicht allein, was eine Esklamazion ist und woraus sie entsteht, sondern auch, daß ihrer zwei Arten sein können, die eine lebhafter als die andere, verschieden von einander sowohl durch die Art der Ausführung, mit der sie geschildert worden sind, indem sie bald auf die eine, bald auf die andere Art angesetzt werden, als auch durch den Charakter, in welchem der Sinn der Textworte veranschaulicht wird. Ueberdies bemerke ich, daß man die Esklamazionen nach einer allgemein giltigen Regel in jeder ernsten Musik anwenden kann, auf alle Minimis 𝅗𝅥 und Semiminimis ♩. mit dem Punkt, wenn man zu einem tieferen Intervall hinabsteigt, und sie wird weit ausdrucksvoller sein mit Bezug auf die nachfolgende Note als bei Semibreven (𝅝) bei denen das Anwachsen und Abschwellen der Stimme (der volle Schwellton) mehr am Platze sein wird, ohne Anwendung der Esklamazion. Es ergiebt sich ferner hieraus, daß man in der Musik heiteren Charakters oder in Tanz-Canzonetten an Stelle der genannten

sia necessario per il musico un certo guidizio, il quale suole prevalere tal volta all' arte, come altresi possiamo ancoca conoscere dalle soprascritte note, quanta maggior grazia habbiano le prime quattro crome sopra la seconda sillaba della parola „languire," cosi rattenute dalla seconda croma col punto, che le ultime quattro uguali, cosi descritte per esempio.

Ausdrucksmittel lediglich die Lebhaftigkeit des Vortrags setzen soll. Diese Vortragsweise pflegt man herzunehmen von der Arie selbst, in welcher bisweilen zwar eine Esklamazion, sonst aber dieselbe Lebhaftigkeit am Platze ist, aber keine der Ausdrucksmittel, welche einen schmachtenden Charakter haben. Hieraus können wir entnehmen, wie nöthig für die Musik ein zuverlässiges Urtheil ist, welches oftmals den Vorzug hat vor der Kunstfertigkeit. Wir können gleichfalls aus den obenstehenden Notenbeispielen erkennen, wie viel anmuthiger die vier ersten Achtel auf die zweite Silbe des Wortes, languire klingen, wenn man auf dem zweiten punktirten Achtel gewissermaßen zurückhält, als wenn man die letzten Achtel so singt, wie sie in dem obigen Beispiel aufgeschrieben sind[1]).

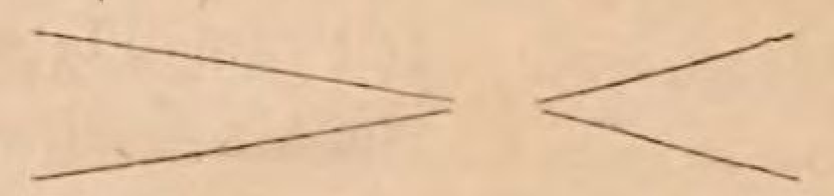
Der bisher herrschenden Manier, den Ton mit einer Schwellung anzusetzen, fügt Caccini das entgegengesetzte Verfahren hinzu: einen starken Ansatz des Tones, der allmählich abnimmt. Der Ausdruck „Esklamazion" wird jetzt definirt: „Esklamazion ist nichts anderes, als die Stimme, wenn sie im Abnehmen begriffen ist, ein wenig zu verstärken." Der Begriff Esklamazion hat also eigentlich mit dem Ansatz des Tones nichts zu thun. Die Esklamazion besteht darin: die Stimmen zu verstärken, nachdem sie vorher abgenommen hat. Man kann sich dieses Verfahren in doppelter Form denken, entweder — und hieran denkt Caccini zunächst — mit dem alt hergebrachten crescere la voce beginnen, dann Abnehmen und wieder verstärken:

---

1) Auf die Vorliebe Caccinis und seiner Zeitgenossen für punktirte Rhythmen kommen wir in Cap. VII zu sprechen.



oder in der neuen Manier stark ansetzen, abnehmen und ein wenig verstärken:



Die erste Manier wird mit den Worten beschrieben: perocche, nella detta prima maniera crescendo la voce per far l'esclamazione fa di mestiero poi nel lassar di essa crescere di vantaggio, und getadelt: ch' ella apparisce sforzata e cruda. Aus den letzten Worten ergiebt sich auch der Sinn der Stelle: e talè accrescimento etc. Man könnte annehmen, daß unter diesem accrescimento das Schwellen des Tones am Anfang beim Ansetzen, wovon zuerst die Rede war, gemeint sei. Jener Satz läßt aber keinen Zweifel aufkommen, daß es sich um das Anschwellen des Tones am Ende, um die Esklamazion im engeren Sinne handelt. In übertragenem Sinne nennt Caccini Esklamazion nun auch die ganze Figur; also:

I 

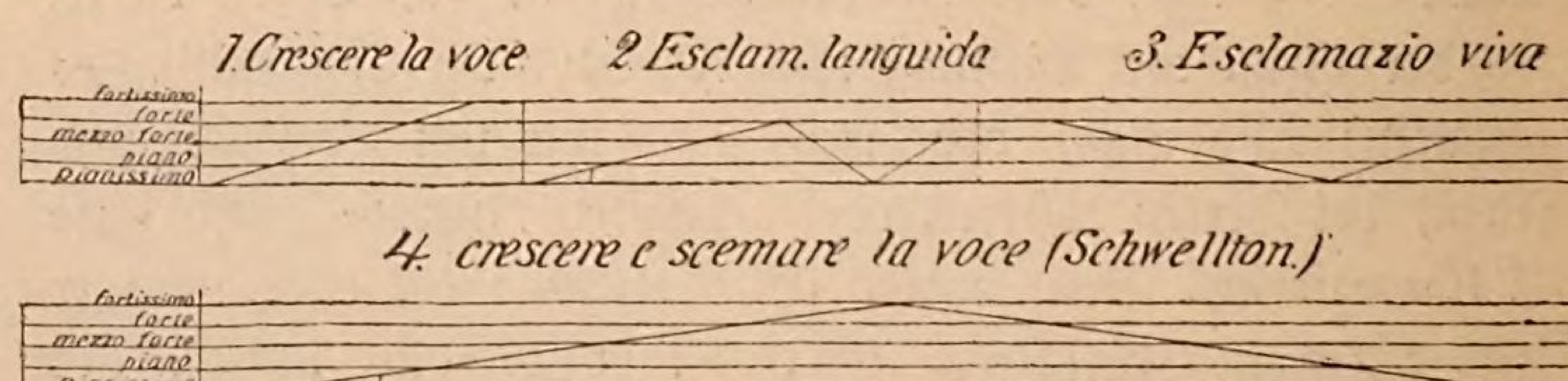
II 

Er giebt der Figur II den Vorzug vor der Figur I, weil eine derartige Schwellung am Schluß besonders bei Sopranstimmen in Kopfstimmen scharf und unleidlich klinge. Ein Grund hierfür ist nicht angegeben. Freilich ist der Uebergang vom schwachen Register in das starke schwieriger, als der umgekehrte. Diese Schwierigkeit bleibt, aber die gleiche, ob jener Uebergang am Schlusse der Figur I oder der Figur II vor sich geht, und es ist unerfindlich, warum er am

Schluß der Figur I schwieriger sein und unleidlicher klingen soll, als in der Figur II. Caccinis Bedenken trifft um so weniger zu, als er sich die Esklamazion, die Schwellung am Schlusse nicht denkt als ein Treiben der Stimme ins fortissimo; denn es heißt ausdrücklich in der Definition: rinforzar la aliquanto, — ein wenig verstärken, also wohl nur soviel, als nothwendig ist, um aus dem pianissimo in diejenige Tonstärke zurückzukehren, welche die folgenden Töne erheischen, also wohl für gewöhnlich ins mezzo forte. Uebrigens geht er nicht soweit, seine Esklamazio II ausschließlich für anwendbar zu erklären, im Gegentheil empfiehlt er ausdrücklich, mit beiden Formen abzuwechseln. Denn Abwechselung sei sehr nöthig in dieser Kunst. Er verfehlt auch hier nicht darauf aufmerksam zu machen, daß man diese Ausdrucksmittel nur anwenden dürfe, wo der Sinn der Dichtung und der Styl der Composition es gestatten; also nicht, oder wenigstens nur mit Vorsicht, und selten, bei Texten heiteren oder lebhaften Inhalts; denn diese Esklamazionen seien immer eines etwas mehr oder weniger schmachtenden Charakters (affetto alcuno, che habbia del languido).

Ferner sei auch bei der Wahl zwischen beiden Formen darauf zu achten, daß die eine: II, lebhafter sei als die andere: I. Dementsprechend benennt er auch die Figur I Esclamazio languida, und II Esclamazio viva. Esklamazion schmachtenden, und lebhaften Ausdrucks. Dem textlichen Inhalt und dem Geist der Composition entsprechend sei die Auswahl zu treffen. Der Esklamazion reiht sich der volle Schwellton an: Das crescere e scemare della voce, senza usare le esclamazioni, d. h. ohne das Verstärken der Stimme am Schluß. Derselbe eigne sich für Semibreven 𝅝, hingegen die Esclamazionen, wie sie oben besprochen werden, für Minimen und punktirte Semiminimen (𝅗𝅥. und ♩.). Es ergiebt sich hieraus, daß

Caccini bei den Esclamazionen, im Gegensatz zum Schwellton, nicht eine völlige, langsame und allmähliche Entwickelung des Tones aus dem Pianissimo in das Fortissimo und ein entsprechendes, langsames Verlöschen des Tones verlangt. Dazu, scheint seine Ansicht, sei nur Zeit auf der ganzen Takt-Note; dagegen muß sich der Sänger auf kürzeren Noten naturgemäß mit einem rascheren Anwachsen und Abnehmen begnügen, und es läßt sich hier ein Anschwellen bis zur vollsten Tonstärke nicht erreichen. Der Schwellton unterscheidet sich also von der Esklamazion I (languida) nicht bloß dadurch, daß das Anschwellen am Schlusse wegfällt, sondern auch dadurch, daß das An- und Abschwellen sich allmählicher vollzieht und der Ton bis ins Fortissimo gesteigert wird. Folgendes Schema möge zur Verdeutlichung beitragen.



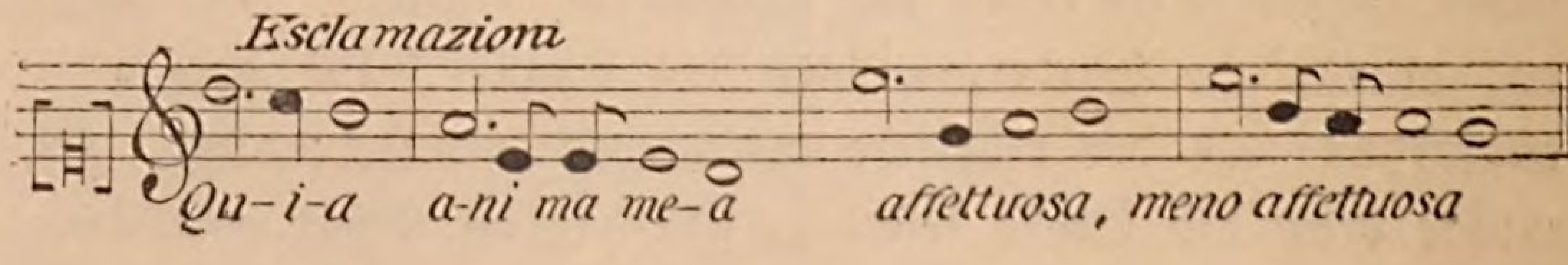
(Bei den Esclamazionen geht die Schwellung rascher vor sich, was ich durch den größeren Winkel andeute.[1]) Für die Musice ariose e canzonette a ballo soll lediglich la vivezza del canto an Stelle jener Ausdrucksmittel am Platze sein. Hier gilt folglich das feste Aushalten der Töne ohne jedes An- und Abschwellen als die Regel. Die spätere italienische Schule gelangt zu der Manier, jede Note längerer Dauer durch An- und Abschwellen auszufüllen, gleichviel ob der Ausdruck und der Sinn es erlaubt oder nicht. Vergleiche Agricola l. c. Seite 145 IV. Hauptstück. Man kann auch hieran erkennen, welcher Um-

[1]) Stockhausen: Methode, Seite 19, versteht unter Esklamazion einen kräftigen Ansatz des Tones mit raschem Abnehmen. Das ist nur die Escl. viva: die Escl. languida scheint ihm entgangen zu sein.

schwung sich im Laufe der Zeit vollzogen hat. Während die altitalienische Schule in verständiger Weise ihre Affetti dem Genre des Musikstückes, dem Inhalt des Gedichtes anpaßte, werden sie in der neueren Schule des 18ten Jahrhunderts schablonenmäßig, lediglich des Wohlklanges wegen angewendet. Die alte Schule untersucht sorgfältig, wo ist ein Schwellton, wo und welche Esklamazion ist angebracht, wo soll die tenuta di voce vorherrschen. Die neuere Schule kennt die Esclamazionen gar nicht mehr und die Schablone heißt: jeder Ton längerer Dauer muß durch einen Schwellton belebt sein. Unsere moderne Schule sollte zur alten Methode zurückkehren. Verständige Lehrer müssen einsehen, daß eine ununterschiedene Anwendung des Schwelltones nicht bloß ermüdend wirkt, sondern zuweilen gerade zu sinnlos ist. Ich erinnere z. B. an die ersten Worte des Elias in Mendelssohns gleichnamigen Oratorium: „So wahr der Herr, der Gott Israels lebet, es soll diese Jahre weder Thau noch Regen kommen, Ich sage es denn“. Das „Ich“ läßt der Componist auf $\bar{d}$ einen vollen 4/4 Takt aushalten. Hier ist ein kräftiger energischer Einsatz, mit Glottisschlag, am Platze und ein fester, anhaltender Ton im Forte, aber kein schmachtender Schwellton.

Von den beiden Esklamationen ist die Ecclamazio viva noch heut gebräuchlich; die Esclamazio languida fällt nach unserer Auffassung unter den Begriff: Schwellton, messa di voce, nur mit dem Unterschiede, daß die kleine Verstärkung am Schluß ungebräuchlich geworden ist. Es ist indessen kein Grund einzusehen, warum dieses Zurückkehren zu einer mittleren Tonstärke unanbwendbar wäre. Ich finde im Gegentheil diese Vermittelung durchaus edel, und würde sie auch beim eigentlichen langen Schwellton für anwendbar erachten. Es wirkt das allmähliche Wiedergewinnen des mezzo forte oder forte angenehmer als der plötzliche und unermittelte Uebergang. Es müßte denn die Stelle selbst gerade diesen Effect erheischen.

Die Esklamazionen und der Schwellton stehen nicht umsonst bei Caccini am Anfang der Gesanglehre. Dieser ihnen eingeräumte Platz beweist, welche Wichtigkeit ihnen beigemessen wurde, nicht bloß als den vorzüglichsten Ausdrucksmitteln, sondern auch als den prinzipalsten Bildern der Stimme. Auch bei anderen Schriftstellern der Zeit wird der Schwellton unter demselben Gesichtspunkte betrachtet und gleich hochgeschätzt. Domenico Mazzocchi in seinen Madrigali a cinque voci hat ein eigenes Zeichen: C für den Schwellton und bespricht ihn folgendermaßen: Questo C dinoterà, che si come nelle tenute si hà prima da crescer con soavità la voce di spirito e non di tuono (dieser Gegensatz bezieht sich auf die messa di voce crescente, das Anschwellen der Stimme di spirito und zugleich di tuono, von dem oben S. 56 die Rede war) così anche doppo successivamente si debbe à poco à poco andar smorzando e tanto pianeggiarla insino, che si riduca all' insensibile, o al nulla, cavato da una Cisterna, la quale così rispondeva à certe voci e con tutto che sia cosa leggiera e se ne possa far di meno; serve più di norma notabilmente alle Parti, perche procedino con unione alle communi intesioni e remissioni delle voci; e questo accio con quella finezza che si puo maggiore; si renda aggiustato il Concerto, come vi prova (per essempio e riesce miralbilmente) nell' ottavo Madrigale fatto quasi à questo effetto. — Charakteristisch ist der Vergleich cavato da una cisterna. — Auf der ersten Seite des oben erwähnten Rognonischen Manuscriptes befindet sich eine Zusammenstellung der üblichen Affetti, auch die Esclamazio beiderlei Gestalt. Rognoni nennt sie: Esclamazio affettuosa und meno affettuosa. Er notirt:



Ignatio Donati l. c. N. 5. ermahnt seine Sänger zu einer ruhigen und breiten Ausführung der Esklamazionen, indem er sagt: In questa sorte di Cantilena di voce sola non si deve mai Batter la battuta, ma solo attendere a Cantare con misura Larghissima posatamente, con far quelli affetti; esclamazioni di crescere e mancar la voce a tutte suo potere, con rinforzare la voce a suo luogho, e tempo, e non cantar con ansietà e Timore. Perche il Signor Organista vede nel suo libro tutto quello, che dice il Cantante, e se anco aggiungessero altri passaggi, sempre aspettarà e darà tempo con il suo sonare, di ben fare: Però ci vole pacientia. Dem Sänger war hiernach bezüglich des Zeitmaßes die größte Freiheit gelassen. Er durfte, um einen schönen Schwellton, eine Passagie oder eine andere Verzierung anzubringen oder breit auszuführen, ritardiren, andererseits, aber auch wo der Vortrag es erheischte wiederum eilen. Caccini sagt an einer Stelle, die ich vorausnehme: avvenga che il nobile maniera sia cosi appellata da me quella, che va usata senza sottopirsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno, secondo i concetti delle parole, onde ne nasca quel canto in sprezzatura che si è detto.

Dieselbe Vorschrift gibt Durante l. c., wenn er sagt: der Sänger müsse singen: con la Batutta larga, ich übersetze: mit größter Freiheit bezüglich des Tactes und Horatio Modiana, in seinen Primitie di sacri concerti a voce sola Venetia 1623 in der Anweisung alli Signori Cantori. Avertiscano li Signori Cantori, che non sono molto prattichi del Cantare moderno, e con dispositione a non sgomentarsi nelle Passaggi espressi con Semicrome e talvolta con duplicate più veloci per schivare la multiplicità delle note; suspendosi la Batutta si cantano conforme alla dispositione del Cantante tanto l'une quanto l'altre,

rallentandosi sempre aliquanto la voce nel fine del Passaggio. Rimetendosi poi l'Autore al discreto Cantore circa l'imitatione delle parole, che ricercano la battuta hor lento hor veloce etc.

Die Deutschen geben nicht mehr als die oben mitgetheilte Definition der Esklamazion. So unterscheidet Crüger l. c. die Esclamazio languida, und affetuosa, viva und più viva. Ueber das crescere e scemare äußert er sich nicht. Beispiele für Esklamazionen und Schwelltöne vergleiche Anhang II und IV. 4. a. b. Caccini hat Stücke eigener Compositionen mit Vortragszeichen versehen, die ebendort mitgetheilt sind.

V. Die Register.

Bevor wir uns mit der Theorie der altitalienischen Schule bekannt machen, ist es unerläßlich den heutigen Stand der Frage festzustellen. Es stehen sich *zwei* Meinungen gegenüber, die man als *Zwei-* und *Drei-Register-Theorien* bezeichnen kann.

Jene kennt für alle Stimmgattungen nur zwei Register: die Bruststimme und die Kopfstimme; diese drei Register: die Bruststimme, Falsett- oder Mittelstimme und die Kopfstimme. Erstere ist die Theorie des 18ten Jahrhunderts. Agricola gibt uns l. c. Seite 22 eine ausführliche Beschreibung der Register. Trotz der drei üblichen Bezeichnungen Brust-, Falsett- und Kopfstimme gebe es nur zwei Register indem die letzteren identisch seien. Unter Bruststimmen, im weiteren Sinn, verstanden die Italiener diejenige Stimme, welche eine *größere* Anzahl Töne mit der *Bruststimme* erzeugte als mit der *Kopfstimme*, also z. B. Soprane, welche von letzterer erst von $\overline{\overline{g}}$ an, Tenöre, welche von derselben erst von $\overline{a}$ an Gebrauch machten. Kopfstimmen dagegen nannte man solche Stimmen, bei denen dieses Register vorherrschte; also z. B. Soprane, welche schon das $\overline{d}$ oder $\overline{e}$, Tenöre, die schon das $\overline{e}$ oder $\overline{f}$ mit Kopfstimme sangen. Noch heut wird diese Theorie nicht blos von Gesangslehrern, sondern auch

von Physiologen und Aerzten vielfach vertheidigt, so in neuerer Zeit wieder von Mackenzie: „Singen und Sprechen. Hamburg und Leipzig 1887 Seite 33. ff. Die andere Theorie ist von Garcia in seiner der Akademie gewidmeten Schrift begründet worden und kann heut als die herrschende Meinung bezeichnet werden. Dr. Michael in seinem kleinen Buche, Bildung der Gesangs-Register.' Hamburg und Leipzig 1887 hat sie wiederum von neuem wissenschaftlich begründet. Ueber den Begriff Bruststimme ist eine Meinungsverschiedenheit kaum vorhanden. Garcia und auch Michael wollen ein tiefes und hohes Brustregister unterscheiden. Die Drei-Register-Theorie unterscheidet nun neben der Brustimme noch zwei Register charakterischer Klangfarbe: das Falsett- oder Mittel-Register und die Kopfstimme[1]). Die zwei Register-Theorien hingegen kennt neben der Bruststimme als besonderes Register, nur das Register welches die andere Theorie als Kopfstimme bezeichnet, braucht aber für dieselbe auch den Ausdruck Falsett. Der Begriff der Mittel- oder Falsett-Stimme im Sinne jener Theorie ist ihr unbekannt. Nach der Drei-Register-Theorie machen Frauen von allen drei Registern Gebrauch — nur manche hohe Soprane entbehren zuweilen der Bruststimme, voix de poitrine —, Männer hingegen nur von zwei Registern: der Brust- und Mittel-Stimme. Daß Bassi und Barytoni sich der Kopfstimme nur zu ganz bestimmten Effecten, insbesondere in der komischen Oper, bedienen, hat schon Garcia festgestellt. Dagegen gestatten manche den Tenoristen den Gebrauch der Kopfstimme, voix de tête, während ihn Andere untersagen; so unter anderen auch Stockhausen. Auch über die Grenzen der Register herrscht Meinungsverschiedenheit. Während z. B. Garcia das Mittel-Register des Bary-

1) Die Mittelstimme und die Kopfstimme biete sagt Michael l. c. zwar ein fast identisches Kehlkopfbild. Die Differenz der Klangfarbe bei gleicher Gestalt der Stimmerzeuger, sei bedingt durch die Verschiedenheit der Muskelwirkung, die diese Gestalt producirt. Der Stimmbandmuskel sei der Leitungsmuskel des Mittel-Registers, der Stimmbänderspanner hingegen derjenige des Kopfregisters.

ton erst bei *h* beginnen läßt (ebenso Th. Hauptner, Ausbildung der Stimmen, S. 8), nimmt es nach Stockhausen schon seinen Anfang bei *c* bez. *d*.

Das aber ist heut allgemein anerkannt, daß sich die Register in derselben Stimme kreuzen, und nicht etwa ein Register da beginnt, wo das andere aufhört. Das hat schon Hiller: „Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange" § 15 richtig gelehrt, während z. B. Mannstein in seiner großen italienischen Gesangsschule cap. 6 wiederum irrthümlicher Weise das höhere Register als Fortsetzung des tieferen charakterisirt und nicht bemerkt, daß das tiefere in die Sphäre des höheren eingreift und umgekehrt. Im folgenden wird die Terminologie der Drei-Register-Theorie zu Grunde gelegt werden, nur mit der Modification, daß der Ausdruck Falsett nicht für Mittelstimme angewendet wird. [1])

Caccini kennt nur zwei Register: das natürliche Register, voce piena e naturale und die künstliche Stimme voce finte, d. h. die Kopfstimme. Bei der Besprechung der Esclamazio giebt er der Esclamazio viva den Vorzug, weil bei der Esclamazio languida das Verstärken am Schluß einen Uebergang aus der voce finte in die natürliche Stimme bedinge, und dies oft unleidlich klinge, insbesondere bei Sopranen. Hieraus darf man nun selbstverständlich nicht etwa ein Verbot der Anwendung der voce finte überhaupt folgern: im Gegentheil per argumentum a contrario schließen, daß der Gebrauch der voce finte im allgemeinen wohl erlaubt sei. Auch daraus, daß er neben der Esclamazio viva die andere Form, die Esclamazio languida nicht völlig verwirft, folgt ebenfalls, daß er mit der Anwendung

---

1) Selbstverständlich verstehe ich als Anhänger der „Drei-Register-Theorie" unter Falsett nicht etwa Kopfstimme, sondern Mittelstimme. —

der voce finte, der Kopfstimme im allgemeinen einverstanden ist und von ihrem Gebrauch nur für den oben erwähnten Specialfall abräth. An einer anderen Stelle, die ich hier vorausnehme, heißt es (vgl. S. 90); sarà percio utile, avertimento, che il professore di quest' arte, poichè egli deve cantar solo sopra chitarrone, o altro strumento di corde, senza essere forzato accomodarsi ad altri, che a se stesso, si elegga un tuono nel quale possa cantare in voce piena e naturale per isfuggire le voci finte, nelle quali, per fingerle (o almeno nel forzate) occorendo valersi della respirazione per non discoprir le molto, poichè per lo più solgliono offendere l'udito e di essa è pur necessario valersi per dar maggiore spirito al crescere e scemare della voce alle esclamacioni, e tutti gli altri affetti che habbiamo mostrati facciasi che non gli venga meno poi ove è bisogno, ma dalle voce finte non può nascere nobilità di buon canto, che nascerà da una voce naturale comoda per tutte le corde etc. (Uebersetzung S. 90). Die hier gemißbilligte Anwendung der Kopfstimme kann man gleichfalls unmöglich als ein allgemeines, für alle Fälle giltiges Verbot auffassen. Es bezieht sich dasselbe viel mehr nur auf den professore di quest' arte, also auf Männerstimmen, Tenöre und Bässe. Kastraten waren in jener Zeit noch nicht in Aufnahme und Falsettisten kamen wohl als Lehrer kaum in Betracht. Caccinis Register-Theorie ist also folgende:

Soprane und weibliche Altstimmen, seien es nun Frauen, Falsettisten oder Knaben machen von zwei Registern Gebrauch. 1. der natürlichen Stimme, voce piena e naturale, unter welcher die Begriffe Brust- und Mittelstimme fallen, 2. von der künstlichen Stimme, der voce finta, der Kopfstimme. Letztere wird auch verwendet zur Bildung der Schwelltöne und Esklamazionen, wodurch eine einheitliche Ver-

schmelzung der Register mit einander bedingt ist. Männerstimmen machen nur von der voce piena e naturale Gebrauch, also der Brust- und Mittelstimme und sollen die voce finte, die Kopfstimme vermeiden. Gerade hierin stimmt Caccini mit unserer modernen Anschauung überein, die das Fistuliren der Männerstimme als unschön zurückweist. Vergl. Stockhausen: Methode Seite 12 und Michael l. c. Seite 42: „Wenn wir das Brustregister als den Schwerpunkt des männlichen Stimmorgans bezeichneten, darf das Kopfregister, wenigstens soweit dasselbe wirklich schön ist, hauptsächlich als der Frauenstimme angehörig bezeichnet werden.“ Auch die Begründung Caccini's könnte in jeder modernen Schule gelten. Die Fistel der Männerstimme klingt stets dünn und beleidigt das Ohr. Ein Ausgleich mit der natürlichen Stimme zu einer natürlichen Einheit ist kaum zu erzielen. [1]) Wenn Caccini ferner behauptet, dieses Register verlange mehr Athemaufwand als der natürliche, so meint er dies wohl in folgendem Sinne: das Verstärken des Luftstromes erhöht den Ton bei gleichbleibender Muskelspannung; wo also die Grenzen der Muskelspannung erreicht sind, wird eine Verstärkung des Athems nothwendig sein, um noch höhere Töne zu erzielen. In diesem Register wird diese Nothwendigkeit eintreten, wie Caccini richtig sagt: ne le forzate, bei den verstärkten höchsten Tönen. — Das von den Italienern auf Männerstimmen beschränkte Verbot des Gebrauches der Kopfstimme erstrecken Praetorius, Herbst, Crüger und andere

1) Vortrefflich ist Caccinis Bemerkung (vergl. S. 21). daß der Vocal „i“ Tenorstimmen besser liege, als der Vokal „u“, während bei Sopranen das entgegengesetzte Verhältniß gegeben sei. In der That unterstützt der Vokal „i“ die Bildung der Mittelstimme, besonders in der Höhe, während spitzen Sopranen der Vokal „u“ Rundung und Fülle giebt. Vergl. Stockhausen, Methode S. 19. Bestätigung findet diese Beobachtung durch die neuerer Zeit festgestellten Eigentöne der Vocale i^1 und u^1, welchen Trautmanns Untersuchungen (Die Sprachlaute, Leipzig 1884) zu Folge die Töne f_4 (für i^1) und g_2 (für u^1) entsprechen. Vergl. auch Sievers „Grundzüge der Phonetik“ u. s. w. Leipzig 1885, S. 86. „Beim u werden die tieferen Theiltöne des Stimmtones verstärkt und die höheren gedämpft, beim i umgekehrt.“

deutsche Autoren eigenthümlicher Weise auf alle Stimmgattungen, wenn sie als Requisit des Sängers verlangen: er solle eine Stimme als Cantum, Altum oder Tenor &c. erwehlen, welche er mit vollem und hellem Laut ohne Falseten (das ist halber und erzwungener Stimme) halten könne. Daß Frauen- und Knabenstimmen der Kopfstimme nicht entrathen können, muß für jene Zeit ebenso zutreffen, wie für heute. Die natürlichen Gesetze der Stimme sind unveränderlich. Wenn auch in den Kompositionen der damaligen Zeit die Soprane das $\overline{\overline{g}}$ selten überschreiten, so ist doch auch für diesen Umfang die Kopfstimme unentbehrlich, wenigstens im piano. Dies Verbot, die Kopfstimme zu brauchen, bei den Italienern auf Männerstimmen beschränkt, erscheint unverständlich auf alle Stimmen ausgedehnt. Ich nehme an, daß die Deutschen die schönen und klangvollen Töne der weiblichen Kopfstimme, welche bei Sopranen etwa von $\overline{\overline{c}}$ aufwärts beginnen, gar nicht für „künstliche Stimme" hielten, weil bekanntlich diese Töne mit diesem Register gebildet, großer Kraft und Schönheit fähig sind, daß sie vielmehr nur die tieferen Töne, bei Sopranen die Töne $\overline{c}$—$\overline{\overline{c}}$, also die Grenztöne der Kopfstimmen nach der Tiefe, als „künstliche Stimme" ansahen, und für sie das natürliche Register, also Brust- und Mittelstimme, vorzogen. M. a. W.: sie verbieten die Anwendung der „künstlichen Stimme" für die tiefen dieser Register zugänglichen Töne und meinen die in Wahrheit mit Kopfstimmen gebildeten höheren Töne (bei Sopranen die zweigestrichene Octave $\overline{\overline{c}}$—$\overline{\overline{\overline{c}}}$) seien gar nicht mit „künstlicher Stimme" (Kopfstimme) gebildet. Bei den Männerstimmen war der Gegensatz zu der natürlichen Stimme auffallend und unverkennbar; hier aber war ein Irrthum möglich. —

Für die heutige Terminologie empfiehlt es sich, das Wort: Falsett nicht identisch mit Mittelstimme zu brauchen. Falsett ist die alt überkommene Bezeich-

nung für die falsche, erzwungene Stimme und ist, bevor die drei Register-Theorie begründet wurde, stets identisch mit dem Begriff Kopfstimme gebraucht worden. Es empfiehlt sich also nicht, für die Mittelstimme gleichbedeutend Falsett zu setzen, sondern zu unterscheiden: Brust-, Mittel- und Kopfstimme.

VI. Die Manieren, der Trillo, die gehauchte Vokalisation, der Tremulo und Gruppo. — Einige andere Verzierungen.

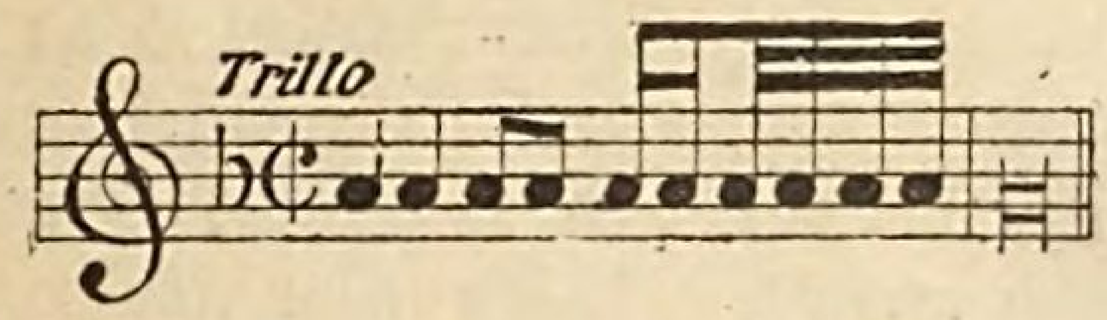
Wir kehren nunmehr zu der oben begonnenen Darstellung der Diminutiones zurück. Caccini, in dessen Darstellung diese Materie sich unmittelbar an die Besprechung der Esklamazionen und Schnelltöne anreiht, lehrt Folgendes:

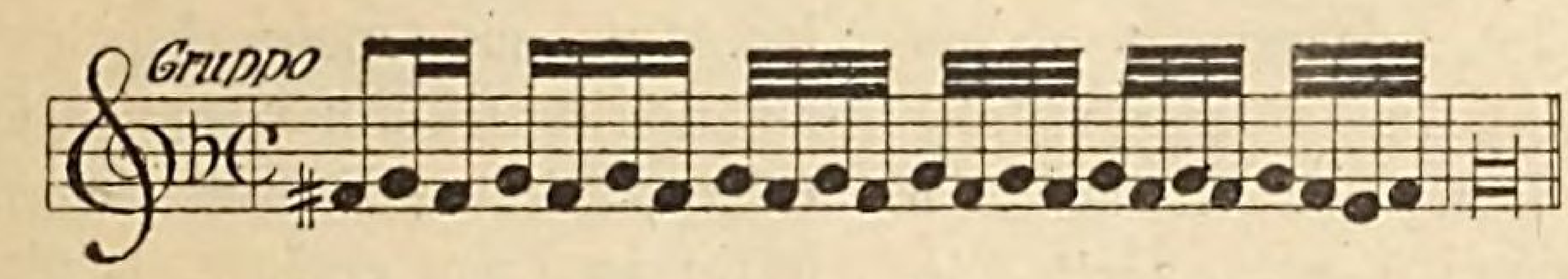
Ma perchè molte sono quelle cose, che si usano nella buona maniera di cantare, che per trovarsi in esse maggior grazia descritte in una maniera fanno contrario effetto l'una dall' altra, onde si dice altrui cantare con più grazia o men grazia, mi faranno ora dimostrare prima, in che guisa è stato descritto da me il trillo ed il gruppo, e la maniera usata da me per insegnarlo a gl'interessati di casa mia ed in oltre poi tutti gli altri effetti più

Aber weil viele derartige Dinge in der heutigen Gesangsmanier in Uebung sind, welche für sehr anmuthig gelten, aber wenn auch in einer und derselben Weise geschrieben, doch in der Ausführung ganz verschieden von einander klingen (woher man von Sängern mit mehr oder weniger Anmuth spricht), so will ich jetzt zeigen, in welcher Weise von mir der Triller und der Gruppo geschrieben werden, und die Art und Weise, dieselbe den Gesangsbeflissenen meiner Umgebung zu lehren, und ferner noch die anderen nothwendigen Verzierungen, da-

necessarii, acciò non resti squisitezza da me osservata, che non si dimostri.

mit nicht eine von mir beobachtete Gesangsverschönerung unbeschrieben bleibe.





Il trillo descritto da me sopra una corda sola non è stato per altra cagione dimostrato in questa guisa, se non perchè nello insegnarlo alla mia prima moglie ed ora all' altra vivente con le mie figliole, non ho osservato altra regola, che l'istessa, nella quale è scritto e l'uno e l'altro, cioè il comminciarsi dalla prima semiminima e ribattere ciascuna nota con la gola sopra la vocale: „a“ sino all' ultima breve, e somigliamente il gruppo; il qual trillo e gruppo quanto con la suddetta regola fosse appreso in grande eccellenza dalla mia moglie passata lo lascierò guidicare à chiunque ne' suoi tempi l'udi cantare, come altresì lascio nel giudizio altrui, potendosi udire in quanta squisitezza sia fatto dall' altra mia vivente, che se vero è che l'esperienza sia maestra di tutte le cose,

Der von mir notirte Triller auf einer Tonstufe ist aus keinem anderen Grunde in dieser Weise gezeigt worden, als weil ich beim Unterricht meiner ersten Frau und später meiner jetzt lebenden Frau, wie auch meiner Töchter, keine andere Regel beobachtet habe als sich aus dem Hingeschriebenen, für beide, Trillo und Gruppo, ergiebt, nämlich mit der ersten Semiminima zu beginnen und jede Note mit der Kehle auf dem Vocal a anzuschlagen bis zur letzten Brevis, und gleicher Art beim Gruppo. Mit welch großer Vortrefflichkeit nach diesem Verfahren der Triller und Gruppo von meiner ersten Frau erlernt worden ist, lasse ich Jeden beurtheilen, der sie ihrer Zeit hat singen hören, sowie ich Andere beurtheilen lasse, mit welcher Feinheit er von meiner zweiten, jetzt lebenden Frau ausgeführt wird. Wenn es wahr ist, daß die Erfahrung die Meisterin aller Dinge ist, so kann ich mit einiger Zuverlässigkeit behaupten, daß man keine bessere Manier des Lehrens und

posso con qualche sicurezza affermare, e dire non si potere usare miglior mezzo per insegnarlo, ne miglior forma per descriverlo, che come si è espresso e l'uno e l'altro.

Il qual trillo e gruppo, per essere scala necessaria a molte cose, che si descrivono e sono effetti di quella grazia, che più si ricerca per ben cantare e come sopra è detto, scritte in una maniera o in altra fanno il contrario effetto di quello, che fa di mestieri, mostrerò non solo come si possono usare, (ma) etiandio tutti essi effetti, descritti in due maniere con l'istesso valore del'e note, accio tutta via venghiamo in cognizione, come sopra è replicato più volte, che da questi scritti insieme con prattica si possono imparare tutte le squisitezze di questa arte.

keine bessere Form des Aufschreibens anwenden kann, als die hier für beide Verzierungen beschriebene. Da der Trillo und der Gruppo eine unumgängliche Leiter zu vielen anderen hier beschriebenen Dingen bilden, und zu den Ausdrucksmitteln gehören, welche man für den Kunstgesang fordert und welche wie gesagt, anders aufgeschrieben, einen dem gewünschten entgegengesetzten Eindruck machen, so werde ich (man ergänze, damit bei den jetzt zu beschreibenden Ausdrucksmitteln der Sänger nicht in Gefahr komme, dieselbe falsch zu gestalten) zeigen, nicht allein, wie man diese Ausdrucksmittel anwenden kann, sondern auch zwei Arten derselben aufschreiben, mit dem entsprechenden Nothenwerth, damit man erkenne, wie oben mehrfach wiederholt ist, daß man aus dieser Schrift verbunden mit der Praxis, alle Feinheiten der Gesangskunst erlernen kann:





Poichè per le note soprascritte in due maniere veggiamo haver più grazia il numero secondo che il numero primo acciò adunque ne possiamo far migliore esperienza, saranno qui appie descritte alcune di esse con le parole sotto, ed insieme il Basso per lo Chitarrone e tutti passi affettuosissimi con la prattica de quali altri potrà essercitarsi in loro ed acquistarne ogni maggior perfezione.

E perchè negli ultimi due versi sopra le parole: „Ahi dispietato amor", in aria di romanesca e nel madrigale appresso: „Deh dove son fuggiti", sono dentro tutti i migliori affetti, che si possono usare intorno alla nobilità di questa maniera di canti gli ho voluti perciò descrivere, si per mostrare, dove si deve crescere e scemare la voce, a fare l'esclamazioni, trilli e gruppi, ed in somma tutti i tesori di

Aus den oben in zweierlei Manier aufgeschriebenen Notenbeispielen ersehen wir, daß Numero zwei eleganter ist als Numero eins; zum Zweck besserer Nutzanwendung seien unten einige der bisher vorgekommenen Manieren mitgetheilt mit Textunterlage und Baß für die Citharone, so wie allen Ausdrucksmitteln, die man durch praktische Anwendung hierbei wird üben und in größerer Vollendung sich wird aneignen können. (Mitgetheilt in Anhang II und IVa und b.)

In den beiden letzten Stücken mit den Worten „Ahi dispietato amor," und der Arie di Romanesca, und in dem Madrigal: „deh dove son fuggiti" sind alle jene edleren Ausdrucksmittel, deren man sich in der schönen Kunst des Gesanges bedient, enthalten.

Ich habe sie hingeschrieben, so wohl um zu zeigen, wo man das Anwachsen und Abnehmen der Stimme, die Esklamazionen, Triller und Gruppi, und überhaupt die Kleinodien dieser Kunst anzuwenden habe, als

quest' arte, come anco per non essere necessitato altra volta a dimostrar, ciò in tutte le opere che appresso seguiranno: ed accioche servano per esempio in riconoscere in esse musiche i medesimi luoghi, ove saranno più necessarii, secondo gli affetti delle parole; avenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata senza sottoporsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura che si è detto, la dove poiche sono tanti gli effetti da usarsi per l'eccellenza di essa arte, ne è tanto necessaria la buona voce per essi, quanto la respirazione del fiato per valersene poi, ove fa più di mestieri, sarà però utile avertimento, che il professore di quest' arte poichè egli deve cantar solo sopra Chitarrone, o altro strumento di corde senza essere forzato acommodarsi ad altri, che a se stesso, se elegga un tuono, nel qual possa cantare in voce piena e naturale per isfuggire le voci finte, nelle quali per fingerle, o almeno nelle forzate, occorendo valersi della respirazione per non discoprirle molto, poiche per lo più sogliono offendere l'udito e di essa è pur necessario valersi per dar maggiore spi-

auch, um nicht genöthigt zu sein, dieses in den folgenden Stücken jedesmal anzuzeigen. Das bisher Angeführte diene als Beispiel, um in jenen Stücken die Stellen herauszufinden, wo sie gemäß dem Sinn der Worte am Platze sind. Obschon ich eine wahrhaft edle Gesangsmanier erst diejenige nenne, welche sich nicht dem gewöhnlichen Takthalten unterwirft, sondern des öfteren die Geltung der Note um die Hälfte verringert, dem Sinn der Worte entsprechend, woher die Kunst entspringt, die ich oben mit der Unterordnung des Gesanges unter das Wort bezeichnet habe. —

Weil so viele derartige Ausdrucksmittel in der Ausübung des Kunst-Gesanges vorkommen, so verlangt derselbe sowohl eine gute Stimme, als eine Athmung, welche stets zu Gebote steht, wo sie nöthig ist. Es wird ferner dienlich sein, daran zu erinnern, daß der Lehrer dieser Kunst, wenn er Solo singen muß, zur Citharone oder einem anderen Saiteninstrument, ohne benöthigt zu sein, sich nach Anderen, als sich selbst zu richten, sich ein Register wähle, in welchem er mit voller und natürlicher Stimme singen kann, und die Kopfstimme meide, bei der man sich hüte den Athem nicht gerade da, wo er gebraucht wird, zu verlieren, weil man bei Anwendung derselben, wenigstens bei den verstärkten höheren Tönen, sich der Ath-

rito al crescere e scemare della voce, all' esclamazioni e tutti gli altri effetti che habbiamo mostrati, facciasi che non gli venga meno poi ove è bisogno. Ma dalle voce finte non può nascere nobilità di buon canto: che nascera da una voce naturale comoda da per tutte le corde, la quale altrui potrà maneggiare à suo talento, senza valersi della respirazione per altro, che per mostrarsi patrone di tutti gli affetti migliori, che occorrono usarsi in sifatta nobilissima maniera di cantare.

L'amor della quale e generalmente di tutta la musica, acceso in me per inclinazione, e per gli studi di tanti anni, mi scuserà se io mi fosse lasciato trasportar più oltre, che forse non conveniva a chi non meno stima lo imparare, che il communicar lo imparato e alla reverenza, che io porto a tutti i professori di quest' arte:

mung bedienen muß, um nicht den Ton allzu fadenscheinig werden zu lassen, was das Ohr zu verletzen pflegt, und weil man gezwungen ist, einen starken Athem zu verwenden zu den Schwelltönen, Esklamazionen und allen andern vorher beschriebenen Ausdrucksmitteln[1-2]. Dagegen kann aus der Anwendung der Kopfstimme kein so edler Gesang hervorgehen, wie aus dem natürlichen und bequemen Register, bequem für alle Lagen, das Jeder seiner Veranlagung entsprechend anwenden wird, ohne die Athmung zu etwas anderem zu gebrauchen, als um sich aller jener herrlichen Ausdrucksmittel Herr zu zeigen, welche in der edlen Kunst des Gesanges Anwendung finden.

Die Liebe zu dieser, sowie zur Musik überhaupt, entflammt in mir, in Folge natürlicher Neigung, und der Studien so vieler Jahre, wird mich entschuldigen wenn ich mich vielleicht weiter haben fortreißen lassen, als es denjenigen zusagt, welche mehr das Lernen selbst, als das Mittheilen des

1) Der Sinn dieser überaus dunklen Stelle ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. M. E. spricht Caccini aus, daß es in dem Register der Kopfstimme (Fistel des Mannes) zur Erzeugung eines einigermaßen vollen Tones: maggiore spiritu, eines stärkeren Athemsverbrauchs bedarf, als mit der natürlichen Stimme. Das Nähere ist bereits in dem Capitel über die Register gesagt worden.

2) Kiesewetter, der diesen Theil der Caccinischen Einleitung aufgenommen hat, übersetzt das tanto quanto, mit: selbst die gute Stimme nicht so nöthig als! Unter voce finte versteht er richtig: Kopfstimme, während Gevaert, l. c. S. 199: „sons artificiels" in der Bedeutung: gedeckte Töne, übersetzt. S. 191 hatte er voce finte erklärt als: registre élevé, c'est à dire la voix de tête chez la femme, chez les hommes le fausset d'après le systême de Garcia. Wie ist es denkbar, daß Caccini unter voce finti zwei Begriffe — gedeckte Töne und ein Register — verstehen soll, die mit einander gar nichts zu thun haben?! Ueberdies ist, nebenbei bemerkt, die Annahme voce finti bedeute außer Kopfstimmen der Frau, die Mittelstimme (fausset) des Mannes, durch Nichts begründet!

La quale bellissima essendo e dilettando naturalmente, allora si fa ammirabile e si guadagna interamente l'altrui amore, quando coloro, che la possengono, e con lo' nsegnare e col dilettare altrui essercitandola spesso, la scuoprono e appalesano per un esempio e una sembianza vera di quelle inarestabili armonie celesti, dalle quali derivano tanti beni sopra la terra, svegliandone gl'intelletti uditori alla contemplazione dei diletti infiniti in Cielo somministrati.

Gelernten achten, und als der Verehrung entspricht, welche ich allen Lehrern dieser Kunst entgegenbringe. Dieselbe, an sich schon so schön und erhebend, wird dann zu einer wunderbaren und gewinnt sich völlig die Liebe der Anderen, wenn diejenigen, welche ihrer mächtig sind, beim Unterricht und der Ausübung bestrebt sind, sie zu entwickeln und zu offenbaren als einen Abglanz und ein wahrhaftiges Gleichniß jener himmlischen Harmonien, von denen so viel Gutes auf die Erde herabströmt, den Sinn der Hörer erweckend zur Betrachtung der unendlichen Freuden, die im Himmel unserer harren. —

Der Triller Caccinis ist eine immer rascher werdende Aufeinanderfolge von Tönen gleicher Tonhöhe, der Gruppo eine Wiederholung von Secunden, mit der höheren Note beginnend, gleichfalls in zunehmender Schnelligkeit, mit einer abschließenden Figur, bestehend aus einer nochmaligen letzten Secundenbewegung, welcher bevor man zum Ausgangston zurückkehrt, die darunter liegende Terz und Secunde angefügt ist. Praetorius, Herbst und Crüger definiren übereinstimmend den Triller als „ein liebliches Saussen", Herbst fügt noch hinzu: „und ist ein Zittern der Stimme über einer Note. Derselbe ist zweierlei, der eine geschieht in Unisono, in einem clave entweder in der Linea oder im Spatio, wann viele geschwinde Noten nacheinander repetiret werden". Vgl. Anhang III. Dieser Triller stimmt mit dem Caccinis überein, nur kann er auch in Noten gleichen Werthes bestehen. „Der andere Triller", heißt es dann, ist „auff unterschiedene Arten gerichtet, und ob zwar einen Trillo recht zu formiren unmöglich ist außen vorgeschriebenen zu lernen, es sey denn daß es vivâ praeceptoris voce et ope geschehe,

und einem vorgesungen und vorgemacht werde, damit es einer vom andern obzerviren lerne, gleichwie ein Vogel vom andern lernt: Dahero ich auch noch zur Zeit in keinem Italienischem Authore dieser Art Trillen beschrieben, sondern allein über die Noten, somit einem Trillo formirt werden sollen, ein t. oder tr. oder tri. übergesetzt befinde. Jedoch habe ich etliche Arten allhier obiter mit beyzusetzen nöthig erachtet, damit die zur Zeit noch unwissenden Tyrones nur in etwas sehen, und wissen mögen, was ohngefähr ein Trillo genennet werde."

Aehnlich Crüger, vgl. Anhang III. „Kurze Triller." Bevor wir aber untersuchen, welche Tonformel unter dieser Art Triller verstanden wird, seien zunächst die Nachrichten referirt, die wir über die erste Art, den Triller Caccinis, besitzen, und dann einige andere Verzierungen besprochen. — Die florentinische Bewegung hatte sich, wie Pietro de la Valle berichtet hat, auch nach Rom fortgesetzt, und sich dort in erster Linie der kirchlichen Musik bemächtigt. Bald hörte man in den Kirchen der heiligen Stadt Gesänge ad una voce sola, im stilo nuovo, und mit ihm alle jene effetti e tesori, welche den weltlichen Sologesang schmückten. Tommaso Aceti (vgl. Baini: Memorie Storico-critiche delle vita e delle opere di Palaestrina etc. Bd. II, Anm. 127) berichtet von dem päpstlichen Sänger Confortus aus Milet, der unter dem 4. November 1591 als solcher eingetragen ist: Johannes Lucas Confortus ex Mileto Capellae Pontificiae Cantor celeberrimus sub Innocentio IX an. 1591. Hic vocem toto instructam organo sortitus est: musicae peritissimus continenti spiritu tremulam edendi vocem (vulgo il trillo) rectisque harmoniae regulis applicandi primus rationem invenit. Daß Confortus nicht der Erfinder des Trillers ist, steht entgegen dieser Bekundung fest. Baini meint, er habe den Verdienst, den Triller, der bereits den Alten und besonders den Instrumentalisten des 16ten Jahrhunderts unter dem Namen Tremolo bekannt ge-

wesen sei, den Sängern seiner Zeit wieder in's Gedächtniß gerufen zu haben. Für Rom mag das zutreffen. Jedenfalls ist aber der Triller mit den andern Verzierungen von Florenz nach Rom gekommen. Confortus mag vor der öffentlichen Aufführung von Cavallieris: rappresentatione di anima e di corpo, mit welcher bekanntlich im Jahre 1600 der neue Styl in Rom seinen Einzug hielt, mit Musikern aus Florenz in Berührung gekommen, und von ihnen in der neuen Gesangsmanier unterrichtet worden sein. Daß die neue Gesangsmanier von Florenz nach Rom übertragen worden ist, bezeugt Pietro della Valle ausdrücklich! Vgl. S. 36 und Caccini selbst erzählt von einer Reise nach Rom, auf der im Hause des Signor Nero Neri kunstverständigen Edelleuten und Musikern seine neuen Compositionen vorgetragen habe. Diese Anregungen Caccinis und seiner Schule in Rom fielen auf fruchtbaren Boden. Nach Schelle „Die päpstliche Sängerschule in Rom", Wien 1872, S. 150 wurde der kirchliche Gesang von Alters her in freiester Weise mit Verzierungen geschmückt (vgl. Cap. VII S. 108). Aceti beschreibt den Triller als: Wanken der Stimme mit beständigem Hauchen: continenti spiritu-tremulam edendi vocem (rationem invenit). Dies ist ein wichtiger Fingerzeig für die Ausführung dieses Trillers, die uns sowohl Caccini, als seine deutschen Excerpienten schuldig bleiben. Hiernach werden die Töne des Trillers mit einem hörbaren Hauch mit einander verbunden, so verstehe ich die Worte: continenti spiritu („das liebliche Saussen" Herbst's). Man könnte im Zweifel sein, wie eine solche Reihenfolge von Tönen gleicher Tonhöhe auszuführen ist. Garcia, der diesen Triller aus Herbsts' Musica practica kennt, hält ihn für eine Art Martellato, verlangt also für jeden Ton einen starken Glottisschlag. Aehnlich Th. Hauptner „Ausbildung der Stimme" S. 75. Stockhausen lehrt, daß eine Reihe solcher Töne verbunden nur zu Gehör gebracht werden könne, wenn man jeden Ton mit

einem kurzen h: dem bekannten spiritus asper ansetzt, indem ganz geringe Lufttheilchen entweichen, und jedesmal eine momentane aber minimale Erweiterung der Stimmritze erfolgt, welche der tonlosen Luft den Durchbruch gestattet. Aber das ist eben die Frage, ob die alte Schule jene Figur als verbundene Töne, behandelte! Stockhausen nimmt dies ohne Weiteres an. Aus der oben citirten Stelle ergiebt sich allerdings, daß er auf richtigem Wege war. Daß unser Gewährsmann schon dem Beginn des 18ten Jahrhundert angehört, vermindert den Werth seines Zeugnisses nicht. Denn es steht fest, daß diese Art des Trillers, und die gehauchte Wiederholung von Tönen gleicher Tonhöhe noch bis tief in das 18te Jahrhundert hinein in Uebung blieb, wenn auch an die Stelle der Bezeichnung „Trillo“ diejenige als „Tremolo“ trat. Vgl. unten S. 134. Die Verbindung durch den spiritus asper muß folgerichtig bei allen wiederholten Tönen stattfinden, auch wo es sich nicht um den Triller, sondern nur um einige wenige Noten handelt. In den Passaggien finden wir zahlreiche Beispiele wiederholter Töne, Caccini nennt sie: voci doppie oder note radoppiate vgl. ob. S. 14 und Anhang III und besonders IV 1a. u. b. Im 17ten und 18ten Jahrhundert war diese Art der Vocalisation sehr gebräuchlich, Bach und Händel verwenden sie gern. Ich erinnere nur an die Cantate Bachs: „Ich will den Kreuzstab gerne tragen,“ an die Arie (29) der Micha aus Händels Samson: „Und lange Ewigkeit“ und an die II. Arie der Königin in Mozarts Zauberflöte.

Der Verzierung, die wir heut Triller nennen, entsprach damals der Gruppo, eine langsame Secundenbewegung mit angefügtem Doppelschlag. Diese Zerlegung der Figur nehmen schon Herbst und Crüger vor, sie nennen die Secundenbewegungen: tremulus oder tremulo (tremolo), die Schlußfigur: Waltze, Kugel oder Gruppo. Herbst definirt: „tremolo vel tremulo ist nicht anders, als ein Zittern der Stimme über einer Note auf zweien clavibus. Die Organisten nennen es Mordanten,

Beißer, weil es den nächsten claven mitrühret und gleichsam auf den Kamb beißet: item Moderanten, ein Mäßiger, weil er die Stimme fein moderiret und mäßiget"[1]). Diese Definition ist im Wesentlichen Herbst's Gewährsmann Bovicelli entlehnt, welcher definirt: Il tremolo ncn è altro che un tremar di voce sopra ad una stessa nota, ricerca che le note vadino sempre per grado (also keine Terzen- oder Quarten-Bewegungen) ne in altra maniera si può fare il tremolo di viva voce e questo si deve fare sopra alla nota segnata. Der Tremolo kann ascendendo und descendendo ausgeführt werden. Ersterer wird sonderbarer Weise dem letzteren vorgezogen, während wir unsere Secunden-Bewegungen, insbesondere unseren Triller, descendendo auszuführen lieben. Vgl. Anhang III.

Der „Gruppo" heißt eine Kugel oder Waltzen, ist ein geschwindes Nieder- und Aufwanken der Stimmen, wird in Candentiis und Clausalis formalibus oder Finâlclauseln entweder mit einem vorhergehenden Tremolo oder Accento gebraucht, müssen aber schärfer als die Tremoli angeschlagen werden, vgl. Anhang III. Herbst nennt diese Figur auch Cadentia. Ebenso spricht die französische Schule (Bacilly) von Cadence, Tremblement. Der Gruppo, oder Groppo, in diesem Sinn wird nicht als selbständige Figur, sondern nur in Verbindung mit dem Tremolo oder einen Accento gebraucht. Die Schlußfigur, der Gruppo im engeren Sinn, soll etwas stärker ausgeführt werden, als die vorhergehende Figur. Bovicelli unterscheidet zwei Arten des Gruppo (gruppetto); der eine besteht aus Noten gleichen Werthes: gruppetto di note uguali, z. B. durchaus aus Sechszehnteln, der andere, der gruppetto raffrenato, besteht aus Noten ungleichen Werthes, indem er am Schluß allmählich langsamer wird, es folgen also z. B. auf Sechszehntel Achtelnoten. Dieser letzte Gruppo sei jenem

[1]) Eine Beobachtung die mit Zacconis Lehre, Musica practica C. 66 übereinstimmt. Vgl. oben S. 60.

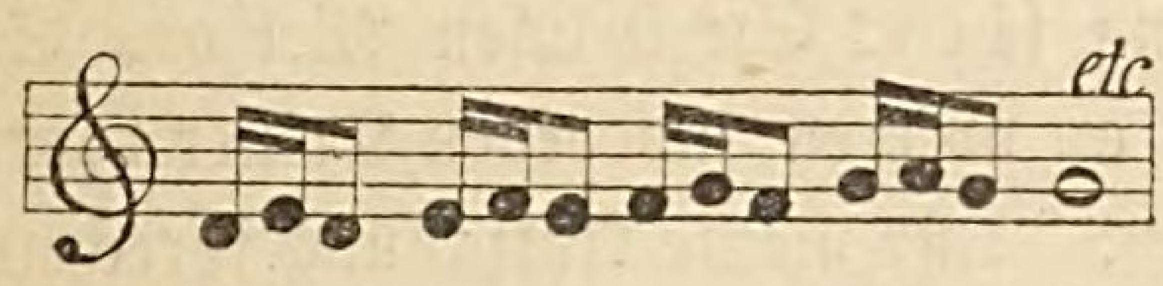
vorzuziehn, weil der Sänger es vermeiden könne in Ueberhastung (furia) zu gerathen, onde non si viene a finire quella furia, che s'è detto, la qual bisogna fuggir più che si puo. Ueber den Groppollo Guidotti's in Emilio's Rappresentatione vgl. unten S 103. Als eine Unterart des Tremolo gilt der Tremoletto, wie das Diminutiv ergiebt: ein kleiner Tremolo. Er besteht entweder aus nur zwei Noten, Sekunden, ascendendo oder descendendo, oder aus einer Verdoppelung dieser Figur. Vgl. Anhang III. —

Der Tremolo:

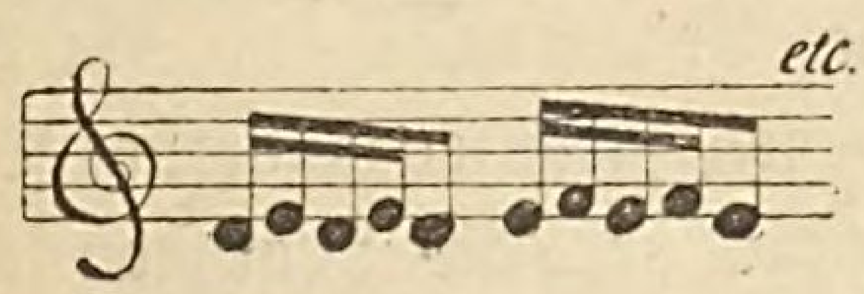


entspricht unserem Nachschlage, wenn die Achselnote punktirt, und die Sechszehntel als Zweiunddreißigstel ausgeführt werden, eine rythmische Veränderung, welche selten ausgeschrieben, meist dem Sänger überlassen wurde. Ausgeschrieben findet sich der Nachschlag in Caccinis Nuove Musiche, Aria de Romanesca mitgetheilt IV. 4. b.

Die andere Figur:



ist unser einfacher Pralltriller, die Verdopplung:



unser Doppelpralltriller.

Vom Tremolo rühmt Herbst, wie oben bereits erwähnt, daß er die Stimme „fein moderire und mäßige." So lehren auch seine italienischen Vorbilder. Sie betrachten den Tremulus als die vortrefflichste Uebung zur Entwicklung der Kehlfertigkeit. (Die Stelle aus Zacconis Mus. pract. ist oben S. 60 mitgetheilt.) Hierin ist den alten

Meistern gewiß beizustimmen, wie denn auch Stockhausen gerade auf diese Uebungen ein besonderes Gewicht legt. Vgl. Methode Seite 18. —

Wir hatten oben erwähnt, daß die Deutschen noch eine zweite Art Triller anführen. Leider fehlt es an einer näheren Beschreibung, denn mit der Behauptung, diese Art Triller könne der Schüler nur durch den lebendigen Vortrag des Lehrers erlernen, ist nichts gesagt. Ich behaupte: dieser Triller ist gleichfalls eine Wiederholung desselben Tones, wie derjenige Caccinis, und unterscheidet sich von demselben nur durch die kleinere Anzahl Noten, aus der er besteht. Während nämlich bei der ersten Art „viele geschwinde Noten nacheinander repetiret werden", handelt es sich hier um die Wiederholung einiger weniger Noten. Diese Art Triller steht also zu der anderen Art in demselben Verhältniß, wie der Tremoletto zum Tremolo. Der Gegensatz dieses Trillers zu der ersten Art den Herbst mit den Worten ausdrückt: Der eine geschieht in unisono legt die Folgerung nahe: Der andere geschehe nicht in unisono, es handele also sich um einen Triller auf „zweien clavibus". Diese Auffassung scheint Stockhausen Methode S. 86 zu vertreten, der hier an unseren modernen Triller denkt. Dem muß ich widersprechen. Für meine Auffassung sprechen folgende Erwägungen: 1. Die damals bei den Italienern — Caccini, Bovicelli — übliche Bezeichnung für die Wiederholung von Sekunden, aus denen ja unser moderner Triller besteht, war Tremolo, bez. Gruppo, und die Deutschen schließen sich dieser Terminologie an. Ihr entsprechend müßte aber der Begriff unseres modernen Trillers unter die Begriffe: Tremolo oder Gruppo fallen. 2. Die Bezeichnung t, tr. in den praktischen Werken bedeutet Trillo, niemals Tremolo, wie dies aus den Anweisungen des Durante, Mazzocchi u. A. hervorgeht. Auch die Deutschen kennen dies Zeichen t. tr. nur in diesem Sinne. Unterscheiden sie nun, zwei Arten Triller,

einen aus wiederholten Tönen, und einen solchen aus Secundenbewegungen zusammengesetzten, so hätte sich die Nothwendigkeit einer eigenen Bezeichnung für jede Gattung ergeben. Aus dem Mangel einer solchen doppelten Bezeichnung ergiebt sich, daß ihnen nur eine Art des Trillers bekannt ist, und das kann eben nur derjenige Caccinis sein. 3. Betrachtet man die Beispiele bei Herbst und Crüger für diese „zweite Art" des Trillers (vgl. Anhang III), so bemerkt man, daß die Bezeichnung t. oder tr. allemal über zwei Noten gleicher Tonhöhe, und kleineren Werthes, z. B. Sechszehnteln, Zweiunddreißigsteln, oder ein Sechzehntheil und einem Zweiunddreißigstel steht, z. B.:

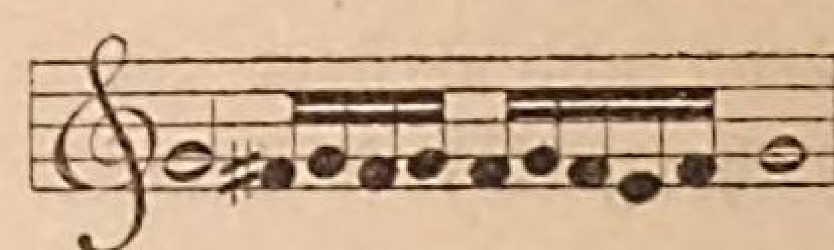


Bestünde der auszuführende Triller in Secundenbewegungen, so kämen deren eine, höchstens zwei in Betracht, d. h. unser Pralltriller oder Doppeltriller. Warum aber sollte man einen Pralltriller oder Doppelpralltriller durch eine Folge gleicher Noten angedeutet haben?! Wäre es nicht einfacher gewesen, sie auszuschreiben?! Ferner aber bezeichnen die deutschen Musiker diese Figuren ausdrücklich als: Tremoletti, niemals als Trilli. Danach ist es ausgeschlossen, daß unter dieser „zweiten Art" des Trillers Secundenbewegungen, unser Pralltriller, verstanden wurde, und es bleibt nur die Annahme, daß wir es auch hier mit einer Folge angehauchter Töne geicher Tonhöhe zu thun haben.

In den praktischen Werken der Italiener sind beide Arten Triller, die ich als lange und kurze Triller bezeichnen möchte, häufig. Der kurze Triller wird, wie von Herbst meist durch zwei Noten gleicher Tonhöhe angedeutet, und darüber das Zeichen t. oder tr. gesetzt. Durch die Verdoppelung einer Note entstehen zuweilen Quintolen, so schreibt Serafino Patta:



Bei Verzierungen scheint dieser Rythmus nicht eben selten gewesen zu sein. Guidotti in seiner Edition der Rappresentatione di anima e di corpo notirt den Groppo so:



Vgl. auch Severi, Salmi passeggiati Anhang IV 10. Die Ausführung des kurzen Trillers besteht in einer Wiederholung der dastehenden Trillernote, bez. Wiedergabe der dastehenden zwei Noten, oder wo dies möglich, vier wiederholter Noten, entsprechend dem kurzen Tremolo, der entweder eine Secundenbewegung (Pralltriller) oder zwei Secundenbewegungen (Doppelpralltriller) enthält. Hier gilt, was Ottavio Durante l. c. für den Triller im Allgemeinen ausführt. Dove sarà notata la lettera t, si deve trillar sempre con la voce, anchor che sia notata sopra il trillo o groppetto stesso e all'hora si deve trillar tanto più. Wo sich das das Zeichen: t. findet, muß man einen Triller ausführen, auch wenn er über einem bereits ausgeschriebenen Triller oder Gruppo steht, und man muß hier um so mehr trillern, d. h. den dastehenden Trillernoten noch mehr Noten hinzufügen, und ebenso sind beim Gruppo die Anzahl der Secundenbewegungen zu vermehren, auch wo der Gruppo ausgeschrieben ist. Selbstverständlich kann diese Regel nur da Anwendung finden, wenn das Zeitmaß einen längeren Triller oder Gruppo gestattet. In der oben citirten Figur, welche aus Zweiunddreißigstel besteht, wird der Triller sich auf zwei Noten beschränken müssen.

Fassen wir zusammen, was bisher über die Verzierungen der alten Schule mitgetheilt worden ist, so können wir feststellen, daß ihr eigenthümlich ist: der lange und kurze Triller

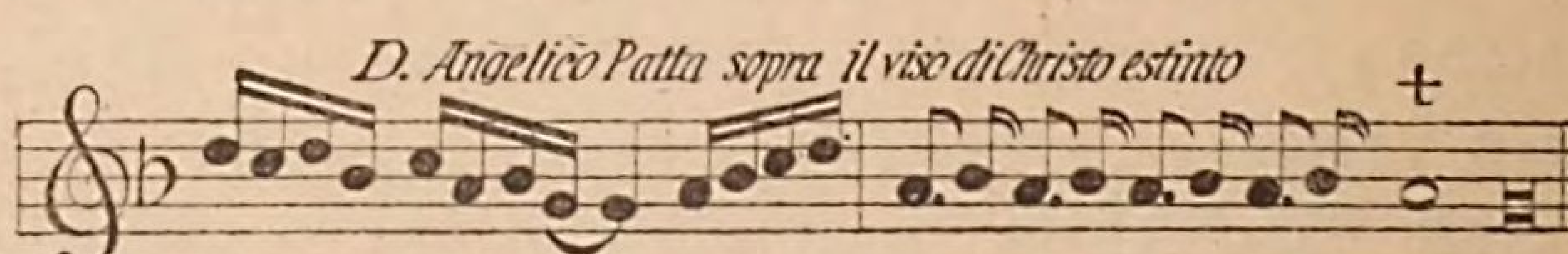
bestehend aus einer Wiederholung von Tönen gleicher Tonhöhe, mit beständigem Anhauchen jedes wiederholten Tones ausgeführt, ferner der Tremolo, eine Wiederholung von Secundenbewegungen, ascendendo und descendendo, aus welchem sich unser moderner Triller entwickelt hat, der Tremoletto, welcher Begriff unsern modernen Nachschlag, Pralltriller und Doppelpralltriller umfaßt. Endlich der Gruppo, unser Doppelschlag, der aber nur in Verbindung mit einem Tremolo oder einem Accento vorkommt[1]).

Die alten Meister ließen alle diese Verzierungen möglichst früh, schon in dem ersten Stadium der Ausbildung, üben, und diese Uebungen ununterbrochen fortsetzen. Während Caccini, besonders für den Trillo, den Vocal „a" bevorzugt, wünschen Andere, (besonders Donati, und Zacconi) die Vokale „a" „e" „o" gleichmäßig angewendet, hingegen schließen sie einstimmig die Vocale „u" und „i" als für die „gorga" ungeeignet aus. Ich wüßte nichts, was sich gegen diese Einschränkung anführen ließe. Jedenfalls wird der Triller, wie der Tremolo auf a, e, o, leichter und in höherer Vollendung zu erlernen sein, als auf „u" und „i"; ganz besonders ungeeignet, durch die tiefe Zungenlage erscheint der Vokal: „u", der ja überhaupt die geringste Tonentfaltung gestattet. Sehr geschätzt wurden diese Manieren als Bildner der Stimmen. Vgl. Zacconis Bemerkung S. 60 bez. des Tremolo, den er als vera porta d'intrar ai passaggi bezeichnet. Aber auch der gehauchte Triller, und die gehauchte Vokalisation überhaupt, ist ein vortreffliches Mittel, schwerfällige Stimmen leichter ansprechend zu machen. Vgl. Stockhausen Meth. S. 53. Stockhausen bevorzugt diese Art der Tonverbindung ungemein, für schwerfällige, oder in der technischen Ausbildung unvollkommene Stimmen. M. E. kann aber ein übertriebenes Ueben ge-

1) Ueber Vorschlags- und Nachschlagsrhythmen vgl. Cap. VII.

hauchter Noten schließlich auf das Legato nachtheilig wirken, weil der Sänger das hörbare „h“ der note raddoppiate auch auf gebundene Töne (legato) zu übertragen geneigt wird. Deshalb möge das Studium des Legato stets neben dem der gehauchten Vokalisation fortgesetzt werden.

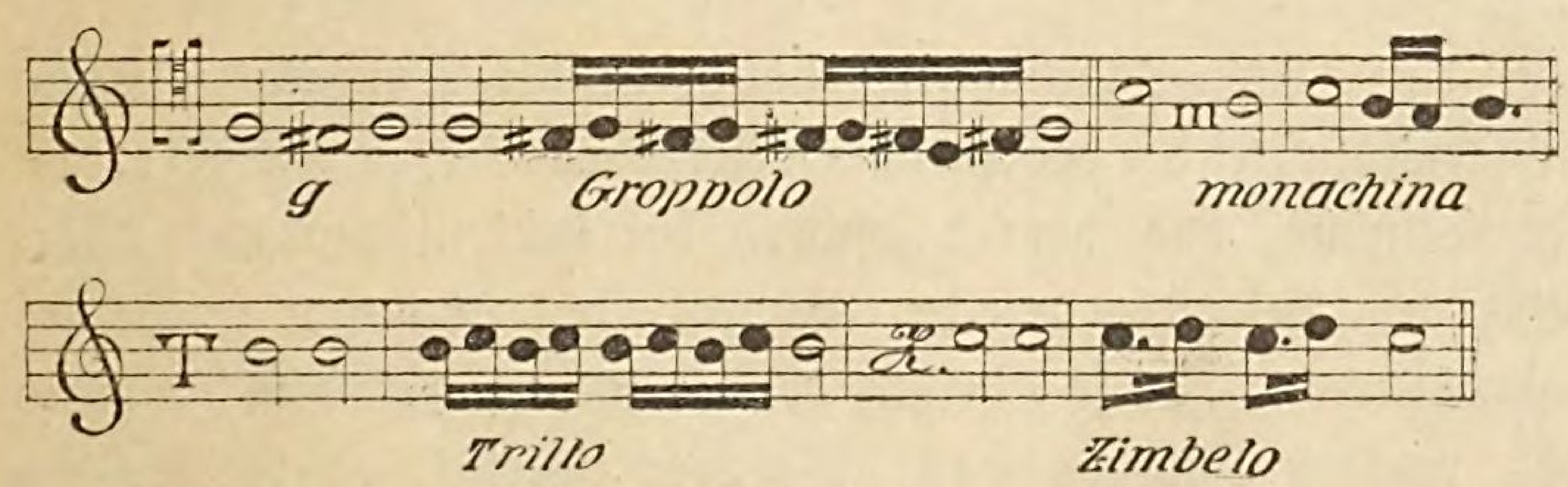
Als letztes mit besonderer Bezeichnung versehenes Ausdrucksmittel ist zu erwähnen: die ràbatutta di gola Caccinis, welcher der zimbelo Cavallieri's entspricht. Es sind dies Wiederholungen punktirter Sekunden. Die Verdoppelung der Figur heißt: ribatutta di gola doppia [1]. Als Vorbereitung zum Triller findet sie sich häufig.



Ob unter diesem Triller aber eine Folge gehauchter Töne verstanden ist, erscheint zweifelhaft; die vorausgehenden punktirten Sekundenbewegungen nämlich deuten auf eine Fortsetzung in Sekunden. Ueberdies ist es erprobt, daß solche punktirte Sekunden als Anlauf zum Secunden-Triller den erwünschten Kehlschlag herbeizuführen ungemein geeignet sind. Deshalb möchte man versucht sein, hier an einen Sekunden-Triller zu denken. Nach dem oben Mitgetheilten erscheint dies zwar ausgeschlossen, es muß aber hier eine Ergänzung des Gesagten nachgetragen werden. — Der Verkehr der Musiker Italiens war — gehindert nicht zum Wenigsten durch die politische Zerklüftung — kein so reger daß eine vollständige Einheitlichkeit der musikalischen Begriffe sich hätte bilden können. Ich erinnere an die Verschiedenheit der Stimmung, die beispielsweise in Rom und der Lombardei um eine volle

1) Die Cascata scempia e doppia Caccinis sind Passaggien descendendo. Der als Cascata per ricorre il fiato bezeichnete Gang enthält eine Athempause. Ueber die Freiheit des Sängers in der Veränderung und Umgestaltung von Passagien zwecks Herstellung von Athempausen vgl. Cap. VII.

Terz differirt haben soll. (Agricola.) Jede Centrale hatte ihre Eigenthümlichkeiten ganz besonders in der Gestaltung der kirchlichen Musik. So ist es denn begreiflich, daß auch in der Terminologie Abweichungen häufig sind. Die bisher benutzten Quellen gehören fast ausschließlich zur Schule von Florenz-Venedig, mit der die Lombardei und Deutschland in naher Berührung standen, und welcher die Schulen von Bologna, Rom und später Neapel gegenüberstanden. Unsere Ergebnisse für das Gebiet der Verzierungen müssen sich eine räumliche Beschränkung gefallen lassen. Sie gelten nur für Florenz, Venedig und Deutschland. Für Rom und Bologna sind einige Abweichungen festzustellen. Alessandro Guidotti, aus Bologna, welcher Emilio di Cavallieri's Rappresentatione di anima e di corpo in Rom, im Jahre 1600, edirt hat, fügt seinen ausführlichen und interessanten Anweisungen über die Ausführung dieses Werkes auch Avertimenti particolari per chi canterà recitando e per chi suonerà bei, in denen mehrere Verzierungen erklärt sind. Es heißt hier: Nelle parti per cantare si trovera alle volte scritto avanti a qualche nota una delle quatro lettere: g. m. t. z., quali significano quello, che qua sotto per essempio sara posto



Der groppolo unterscheidet sich von der oben besprochenen Figur, daß er mit Sekunden ascendendo beginnt, und der eigentliche Gruppo, die „Walze“ aus einer Quintole besteht vgl. oben S. 100. Die monachina entspricht dem Tremoletto, der Zimbelo der ribatutta di gola Caccinis. Der Trillo ist nicht derjenige Caccinis, sondern unser moderner

Triller. Dagegen hieß in der römischen Schule der aus wiederholten Noten bestehende Triller, Tremolo oder trillo tremolante. Pietro de la Valle spricht von der langen Note eines Sängers, welche derselbe mit einem trillo tremolante zu schmücken pflegte, und Aceti sagt von seinem römischen Regenerator, wie oben erwähnt: invenit rationem continenti spiritu tremulam edendi vocem. Fuhrmann in seinem 1706 herausgegebenen „musikalischen Trichter" klagt: daß auch nicht zwei Musiker in der Terminologie dieser Verzierungen einer Meinung seien! Er selbst nennt rasche Secundenbewegungen, ascendendo und descendendo, Triller, eine rasche Folge gleicher Noten hingegen Tremolo. Demnach scheint in Deutschland am Ende des 17ten Jahrhunderts während Herbst und Crüger noch der florentinischen Bezeichnung folgen, die römische Terminologie gesiegt zu haben. Jedenfalls ist Fuhrmanns Begriffsbestimmung diejenige des 18ten Jahrhunderts geworden. Unter Trillo verstand man fortan in Italien und in Deutschland rasche Sekundenbewegungen, der Tremolo bleibt zwar, wie uns vielfach bezeugt ist, noch in Uebung, tritt aber hinter dem Triller zurück, Hiller erwähnt ihn unter der Bezeichnung: „Bebung."

Im 19ten Jahrhundert endlich ist der Tremolo zu einem Ausdrucksmittel der bedenklichsten Art degenerirt, zu dem Zittern der Stimme, das man besonders bei italienischen und österreichischen Sängern zweiten Ranges recht häufig mit in Kauf nehmen muß. Dieses Tremoliren ist offenbar aus dem Tremolo des vorigen Jahrhunderts, also dem Caccinischen Triller des 17ten Jahrhunderts hervorgegangen! Im Laufe der Zeit ist aber die Norm für die richtige Ausführung verloren gegangen, und so jenes häßliche Meckern entstanden, das man heut mit Tremoliren bezeichnet.

Die französische Schule (Bacilly, l'art du Chant, Paris 1679, Couperin, l'art de toucher le Clavecin, Paris

1717 [1]), ferner Berard, l'art du Chant, Paris 1755) ist der alten Triminologie treugeblieben und kennt die Bezeichnung Trillo überhaupt nicht. Sie versteht unter den Bezeichnungen Cadences ou Tremblements unsern modernen Triller, die Cadenzia bzw. den Tremolo Herbsts; man erlerne ihn am besten sagt Bacilly: en exerçant de la manière, qu'il faut, c'est à dire en battant souvent du gosier sur les deux Nottes dont la Cadence est composée, dans une certaine égalité, l'une après l'autre, ny plus ny moins que sur un Clavessin on l'acquiert en battant des deux doigts les deux Touches, qui forment le Tremblement. Der sogenannte Tremblement étouffé dagegen scheint dem einfachen Pralltriller zu entsprechen: Le Tremblement que je nomme „étouffé" est un certain agrément très commun dans le Chant et des plus considerables, qui se fait lors qu'ayant formé l'appuy, c'est à dire la Notte qui prècede et prepare la Cadence ou Tremblement, le gosier se presente à trembler, et pourtant n'en fait que le semblant, comme si il ne vouloit que doubler la Notte, sur laquelle se devoit fair la Cadence.

Die „wiederholte Note" wird: „Doublement du gosier sur la mesme Notte (S. 196) genannt, und dem Aufsetzen des Violinbogens verglichen (S. 153) ce, que le vulgaire appelle: „animier" comme pour ainsi dire par comparaison à un coup d'archet de Violon, doch müsse die Ausführung eine sehr zarte sein, man dürfe kaum bemerken, daß die Note verdoppelt werde qu'à peine on s'aperçoit si la Notte est double ou si elle est simple. Diese Figur entspricht also derjenigen, die ich oben als „kurzen Triller" bezeichnet habe.

---

1) Couperin nennt den Pralltriller bezw. Doppelpralltriller: pincé simple und double, unter port de voix versteht er unsern Vorschlag, die Hilfsnote heißt: petite note perduë.

VII. Die Passaggien — Geschichtliches — Ihr Schicksal nach der Reform — Technisches — Punktirte, Lombardische Vorschlagsrythmen — Athembeherrschung.

Unter Passaggien im weiteren Sinn verstand der Musiker des 17ten Jahrhunderts jede Zertheilung einer Note in mehreren Noten kleineren Werthes, gleichbedeutend mit: Diminutio. Nachdem wir alle mit eigenen Namen versehenen Passaggien oder Diminutiones, sie unter den Namen: Manieren, zusammenfassend, kennen gelernt haben, ist jetzt noch von denjenigen Passaggien, oder Fiorituren zu handeln, für die es eine eigene Bezeichnung nicht gab.

Es muß nun zunächst daran erinnert werden, daß die Passaggien nicht etwa eine Erfindung der Meister der neuen Schule waren, sondern daß sie dieselben bereits aus früheren Zeiten überkommen haben. Die Passaggien hatten bereits eine Geschichte. Caccini hat uns, wie oben mitgetheilt, geklagt, welchen Mißbrauch die Sänger mit seinen Kompositionen getrieben durch jene lungi giri di voce, jene Passaggien, die sie ohne Berücksichtigung des Sinnes und zum großen Schaden der Deutlichkeit des Wortes überall anbrachten. Es ergiebt sich hieraus, daß in der ersten Zeit des neuen Styles

also etwa um 1590 vor der Einführung des eigentlichen Sologesanges die Passaggienunsitte bereits in voller Blüthe stand. Wir sind ebenfalls von Caccini darüber unterrichtet, welcher Art der weltliche Sologesang dieser Periode war. Man kannte wohl Madrigale für eine Singstimme, aber es waren dies eigentlich vier- oder mehrstimmige Madrigale, nach den Regeln des Contrapunktes gesetzt, und so ausgeführt, daß eine Stimme, meist die Oberstimme, der Cantus, gesungen, die anderen Stimmen von Instrumenten gespielt wurden. Vergleiche Kiesewetter, Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Leipzig 1842, Seite 25. In welchem Grade schon in diesem Stadium des Sologesanges die Passaggiensucht der Sänger wucherte, ist uns getreulich überliefert in dem Werke Intermedii e Concerti fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Seren$^{\underline{mo}}$ D. Ferdinando Medici e Madama Christiana di Loreno etc. Venetia 1591 (vgl. Kiesewetter, ebenda), welches ein Madrigale von Antonio Archilei enthält mit den Verzierungen, wie sie seine Gattin, die berühmte Viktoria Archilei [1]), anbrachte; Vgl. Anhang IV 1. Im weltlichen Gesange, soviel steht fest, war im Jahre 1590 der Passaggienkultus bereits in Aufnahme. In der kirchlichen Musik stand es nicht viel anders. Bovicelli in seinem schon öfter citirten Werke theilt uns einige Stücke geistlicher Musik mit von Autoren, che in questa professione di Musica sono tenuti emeritamente in grande stima, und passeggirt sie, damit sie als Vorbild dienen mögen; — Vergleiche Anhang IV. 2 und 3 das Falso bordone von Giovanelli und Ave verum von Palaestina (sic). Diese Bovicelli'sche Bearbeitung der Solostimme ist recht charakteristisch und beweist, daß dem Sänger der Kirche in jener Zeit das Bewußtsein der Unwürdigkeit dieser Art überladenen und lediglich mit Kehlfertigkeit

---

1) Diese Sängerin wird als vorzüglichste Darstellerin auch des neuen Styles gerühmt von Guidotti in der Einleitung (di Lettori) zu Emilio di Cavallieri's rappresentatione.

glänzenden Gesanges gänzlich abging. Auch ernsthafte Komponisten, zu denen man Bovicelli rechnen kann, dachten nicht anders, und vergegenwärtigt man sich, in welcher Weise der gregorianische Gesang von den berühmtesten Sängern, den Sängern der päpstlichen Kapelle, verziert wurde, so haben wir eine Erklärung für diese Thatsache. Schelle: l. c. Seite 150 behauptet, daß „schon im 9. und 10. Jahrhundert bei den römischen Sängern ein vollständiger Apparat von Ziermitteln sich finde, den die moderne Gesangstechnik verwendet: die Appoggiatur, der Mordant, Vorschläge jeglicher Art, sogar in Form von Trillern, das Portament, das heut noch so beliebte Tremolo, alle diese und noch andere Nuancen, denen selbst die Künstler der neuen Zeit nicht mehr gewachsen sind, zeugen für einen hohen Grad der Kunstfertigkeit. Es treten sogar Tonformeln hervor, welche es mit den kühnsten Koloraturen der italienischen Schule in ihrer goldenen Zeit aufnehmen können, mit welchen die berühmte Faustina zu ihrer Zeit so große Effecte erzielte und die sie zuerst in die Musik einführte; nämlich der schnelle Wiederschlag desselben Tones bei ausgehaltenem Athem war damals eine häufig vorkommende Verzierung und den Sängern ganz geläufig [1-2]). Hiernach muß man annehmen, daß der gregorianische Gesang von Alters her in dieser freien Art ausgeschmückt und verziert wurde [3]). In welchem Grade auch polyphone Werke, insbesondere diejenigen Palaestrinas, Allegris und der anderen Meister der römischen Schule der Verzierungs-Manie der Sänger zum Opfer wurden, wird sich kaum noch ermitteln lassen. Zeugnisse hierfür liegen nicht vor. Das aber steht fest, daß zu Bovicellis Zeit am Ende des 16ten Jahrhunderts die

1) Vgl. oben S. 27. Anmerkung: Jeronimus de Moravia über Verzierungen.

2) Gemeint ist der angehauchte Triller, den nicht die Faustina erfunden hat, sondern den schon Confortus und Caccini vorfanden.

3) Bestätigt von Baini, vgl. Adrien de la Fage l. c. S. 447 ff. daselbst die Regole circa il modo di cantare lo stile osservato dai Cappellani Cantori della Cappella Pontificia.

kirlichen Sänger in freiester Weise ihre Falsibordoni und Motetten passeggirten. Bainis Ansicht, Memorie del Palaestrina etc. Seite 85, daß erst nach der Einführung des Stilo rappresentativo jene Gesangsverzierungen in die kirchliche Musik allgemein aufgenommen worden seien, erscheint insofern irrthümlich, und ist dahin zu berichtigen, daß sie sich bereits vor jener Reform, wenigstens in die Falsi bordoni und Motetten eingelebt hatten. Baini kennt Bovicelli nicht. Er citirt als den ersten und ältesten Schriftsteller eines Passaggienwerkes den Sylvestro Ganassi dal Fontego, Sonator, einen Instrumentalisten, welcher in seinem zu Venedig 1584 gedruckten Werke Fontegara die wahre Art lehrte, die Flöte zu spielen und die Compositionen mit Verzierungen auszustatten. Ihm folgte der Spanier Ortiz di Toledo, dessen Werk dem seines Vorgängers sowohl bezüglich der Beispiele als der Regeln gleichen soll. Ihnen schlossen sich dann an Gio da Udine und Ludovico Zacconi, welcher in seiner Practica di Musica im Cap. 66 die Art, den Gesang zu verzieren, lehrt. Endlich noch Gio Bassano des letzteren Werk, nämlich: Ricercate, Passaggi et Cadentie, per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'Instrumento et anco diversi passaggi per la semplice voce di — In Venetia appr. Giac. Vincenti 1598 (im Besitz der Bibliothek des Gymnasiums zum grauen Kloster, Berlin) enthält nur Beispiele, zumeist für Instrumentalisten bestimmt. Außer diesen von Baini citirten Werken, die sich mit Passaggien beschäftigen, sind mir noch bekannt aus derselben Zeit: Passagi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instrumento et anco diversi Passaggi per la semplice voce humana di Richardo Rogniono Espulso di Val Tavegia, etc. In Venetia appr. Giac. Vincenti 1592 (Bibliothek des Gymnasiums zum Grauen Kloster Berlin,) — enthält gleichfalls nur praktische Beispiele, meist für Instrumente, die theilweis mit denen

Bassanos übereinstimmen. — Die Breslauer Stadtbibliothek besitzt ein Manuscript eines Passaggienwerkes von Richardo Rogniono, nicht identisch mit dem oben citirten, vgl. E. Bohn, „Die musikalischen Handschriften" 2c., Breslau 1890, S. 122.

Aus alledem muß man schließen, daß im 16ten Jahrhundert die Instrumentalisten sich der Passaggien bemächtigt und sie weiter ausgebildet haben. Hierdurch ist die Passaggie offenbar instrumental und unsanglich geworden. Und so liegen die Verhältnisse, die Caccini beschreibt und beklagt, wenn er sagt: ma ora veggendo andare attorno molto di esse (musiche) lacere e guaste, ed in oltre malamente adoperarsi quei lunghi giri di voce, semplici e doppie, cioè raddoppiate, intreciate l'una nell' altra, ritrovati da me per isfuggire quella antica maniera di passaggi, che già si costumarono più propria per gli instrumenti di fiato e di corde, che per le voci etc. Eine ähnliche Bemerkung Durantes: nicht jede Passaggie sei in der guten Gesangsmanier recipirt es gebe auch solche, welche wohl den Instrumenten, nicht der Stimme anstünden und nur letztere solle ein guter Sänger anwenden, unterstützt Caccinis Behauptung. Sein Bestreben ging nun dahin, die Passaggien überall da zu beseitigen, wo sie sinnwidrig oder dem Verständniß des Textwortes hinderlich waren und sie, soweit sie statthaft, sanglicher zu gestalten. Sehen wir uns in seinen eigenen Kompositionen, insbesondere den Nuove Musiche um, so müssen wir konstatiren, daß er seine gute Absicht nicht durchweg realisirt hat. Man vergleiche die in Anlage IV, 4—9 mitgetheilten Stücke seiner Kompositionen und die seiner Nachfolger, um sich zu überzeugen, daß die Passaggien zwar einfacher und sanglicher geworden sind, aber daß die Kompositionsweise den in der Einleitung aufgestellten Theorien doch kaum entspricht. Vergl. unten S. 126, Bovicellis Regel und Ausnahme. Stand Caccini in solchem Grade unter dem Einflusse des Zeitgeistes, daß er in seinen

eigenen Werken jene selbst erkannten und gerügten Mißbräuche nicht zu vermeiden vermochte, was konnte man von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern erwarten? Nicht bloß das Madrigal, sondern auch die Motette, das geistliche Lied, ja selbst das Recitativ wird mit Passaggien überladen, in denen man unschwer den Geschmack der alten Schule, der Zeit vor der florentinischen Bewegung wiedererkennt. Es soll nicht bestritten werden, daß diese Verzierungen nicht an einzelnen Stellen den Sinn des Textwortes trefflich charakterisiren, so ist z. B. das „Bacchatur" in dem Recitativ Dido furens von Mazzocchi durchaus sinngemäß. Vergl. IV., 6. Zumeist aber stehen sie durchaus im Widerspruch, nach unserem Geschmack nicht minder, als nach Caccinis Grundsätzen zu dem Inhalt der Dichtung. Wie kleinlich und kindisch die Fiorituren in der Motette: Assumpta est Maria von Marinoni (IV Nr. 7) besonders zu den Worten: benedicunt — Dominum! Dieselben Ausdrucksmittel für die erhabenen Worte dieses geistlichen Liedes, wie für die verliebten Seufzer des verschmähten Liebhabers in den Amorosi respiri musicali di Don Giacomo Fornaci (IV No. 8).

Caccini hatte sich nicht zu einer Verwirklichung und Bethätigung seiner mit so eminentem Scharfsinn a priori entwickelten Grundsätzen durchgerungen. Sein musikalisches Ingenium und das seiner Zeitgenossen hat nicht ausgereicht zur Begründung einer gänzlich neuen Schreibweise, zum Bruch mit den Traditionen der Schule. Seine Nachfolger besonders Donati, Gagliano u. A. und der genialste Komponist des Jahrhunderts, Claudio Monte Verdi, haben eifrig an der Vervollkommnung des neuen Styles geschaffen, ohne aber das Ideal zu erreichen, das den Schöpfern des Sologesanges vorgeschwebt hatte. Die spätere italienische Musik, besonders die Schule Neapels, entfrembete sich bekanntlich vollständig den Ideen der ersten Meister. Erst Lully und Gluck haben sich wieder auf den Boden der florentinischen Schule gestellt. Man

wird nicht fehlgehen, anzunehmen, daß auch die Sänger der neuen Schule mit willkürlichem Zierrath und Ausschmückungen nicht sparten. Für den kirchlichen Stil haben wir einen Beleg in dem interessanten Büchlein des päpstlichen Sängers Franzesco Severi: Salmi passeggiati etc. Nach seiner eigenen Angabe theilt er den in Rom üblichen Stil mit: mi sono assicurato di mandar fuori questo mio Libretto di Salmi passeggiati non perche lo stimi cosa degna di chi professa il modo del vero canto, ma solo per giovare a quelli, che desideranno di vedere lo stile in Roma si tiene in cantar detti Salmi. Aus den in Anlage IV 10 mitgetheilten Stücken wird man ersehen, daß auch die sixtinischen Cappellensänger dem Zeitgeist, dem Modegeschmack unterthänig waren. Die Passaggien fließen in fast ununterbrochenem Strome dahin, und sind unzweifelhaft rhythmisch komplicirter und schwieriger, als diejenigen Bovicellis. Die Monotonie wird ein wenig gemildert durch den häufigen Wechsel der Rhythmen. Hiervon unten des Näheren. Besonders liebt er die Spielerei, einer Figur, forte gesungen, die gleiche im piano folgen zu lassen. In der weltlichen Musik trifft man dieselbe gleichfalls. Mazzocchi l. c. hat sogar für sie einen eigenen technischen Ausdruck: Echo und das Zeichen: E[1]).

Wir haben an dieser Stelle noch die technische Vorbereitung des Sängers für alle diese Schwierigkeiten kennen zu lernen. Bereits in den vorangegangenen Kapiteln haben wir berichtet, daß die Geschmeidigkeit der Kehle gefördert wurde, besonders durch Uebungen kleineren Umfanges, durch kleinere Diminutionen und Manieren auf sämmtliche Vokale. Besonders wird der Tremolo (Sekundenbewegungen) als geeignet erwähnt zur Ausbildung der „Gorga". Zacconi lehrt l. c. Prima parte C. 66: Onde similmente per faci-

---

1) In sehr wirkungsvoller Weise hat bekanntlich Seb. Bach dieses Ausdrucksmittel in seinem Weihnachtsoratorium, Arie Nr. 39, für Sopran, angewendet.

fitarli meglio questa via e per metterlo nella strada difarsene vero professore e proprio patrone, dico che uno se vuol fare bene, bisogna che sopra qual si voglia mostra e essempio li canti tutte le cinque vocali, che sono A, E, I, O, U etc. Et per non lasciare in questa materia, che dire per il zelo grande e voglia io ho di giovar al cantare, dico ancora, che il tremolo cioè la voce tremante, è la vera porta d'intrar dentro a passaggi, d'impatronirse delle gorgie, per che con più facilità se ne va la Nave, quando che prima e mossa, che quando nel principio la si vuol movere etc War nun der Sänger hinlänglich vorbereitet, so ging er daran, sich auch schwierigere Passaggien anzueignen. Das Uebungsmaterial fand er in theoretischen und praktischen Werken. Herbst giebt als solches 100 Passaggien des berühmten Komponisten Adriano Banchieri, je 25 für Sopran, Kontra-Alt, Tenor und Baß. Einige theile ich in der Anlage sub IV 12 mit. Herbst definirt: „Passaggio oder Passus heißt ein Durchgang und sind die Passaggi geschwinde Läuflein, welche beydes gradatim und auch saltuatim durch alle Intervalla sowol ascendendo als descendendo über den Noten so etwas gelten gesetzt und gemacht werden als:



Und sind zweyerley Art. Etliche seynd einfältige, so mit Minimis und Semiminimis oder Minimis und Semiminimis zugleich formirt werden. Etliche seynd zerbrochene, so auf Fusis und Semifusis, oder Fusis und Semifusis zugleich gemacht werden. Die Semiminimae werden von den Italis Chromata, die Fusae Semichromata, die Semifusae aber Bischromata genennet. Anfahende Schüler aber in dieser Kunst sollen erstlich bey den einfältigen und einfächtigen Passaggien den Anfang nemen und her-

nacher gemachsam in den zerbrochenen mit fusis gespickten sich fleißig exerciren und üben, bis sie endlich in die mit Semifusis gerathen und dieselben zu wege bringen können."

Die ausführlichsten Avertimenti für die Ausführung der Passaggien giebt Herbst's Gewährsmann Bovicelli l. c. zunächst quanto alle parole, bezüglich der Worte. Dieselben besagen Folgendes: Passaggien soll der Komponist und der Sänger nur da anbringen, wo es der Text gestattet und immer so, daß der Text verstanden werden kann. Man könnte annehmen, daß dieser Gedanke schon den Komponisten vor der florentinischen Bewegung geläufig gewesen sei. Wahrscheinlicher ist es, daß hier — im Jahre 1594 — schon die ersten Anfänge der neuen Bewegung in Erscheinung treten. Zur Erreichung dieses Zweckes sei erforderlich, daß man es vermeide, die langen Silben in kurze, und kurze Silben in lange umzuwandeln (Barbarismus); daß man ferner eine einmal begonnene Passaggie auf derjenigen Silbe enden lasse, auf der man begonnen, und die Passaggie nicht durch Aufnahme einer neuen Silbe zerreiße. Diese letztere Regel ist ganz vortrefflich. Der Fluß der Passaggie wird gehemmt, wenn sie statt auf derselben Silbe, also auf demselben Vokale, zu Ende geführt zu werden, durch Konsonanten-Einschiebung und Vokalwechsel unterbrochen wird. Vergleiche Anlage IV, 11 a. Man vermeide ferner die nach einer Passaggie, einem Gruppetto, oder einem Tremolo, folgende Note mit einer neuen Silbe zu versehen, vergl. Anhang IV 11 b. Endlich sei vor dem Fehler zu warnen, ein begonnenes Wort unvollendet zu lassen, z. B. statt benedictus zu singen benedi — benedictus.

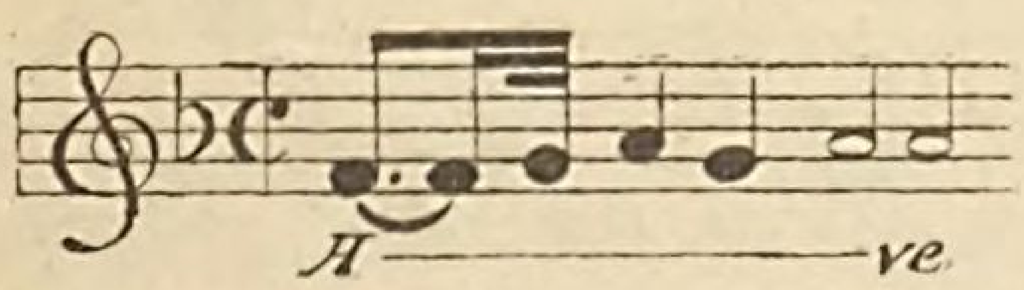
Von der Avertimenti intorno alle note seien hervorgehoben:

1. Das Anbringen jeder Verzierung und jeder Passaggie muß mit Rücksicht auf die Bewegung der anderen Stimmen erfolgen, und den Gesetzen des Kontrapunktes und der Harmonie entsprechen.

2. Man vermeide die Wiederholung von Passaggien in gleichem Rhythmus, variire vielmehr dadurch, daß man den Werth der Noten verändere. Caccini (s. oben S. 89) sowohl als Bovicelli erklären eine Folge ungleichwerthiger Noten für anmuthiger, als eine solche gleichwerthiger, vergl. IV 11 c. In dem oben S. 88 mitgetheilten Beispiel zeigt Caccini, daß man eine Folge gleichwerthiger Noten in doppelter Weise rhythmisch verändern könne. a) Die erste Note wird um die Hälfte ihres Werthes verlängert und der zweiten ein gleicher Werth genommen, und mit den folgenden Noten verfährt man ebenso. Wir deuten diese Vergrößerung des Werthes einer Note um die Hälfte durch einen Punkt an, und nennen demnach eine Folge solcher Noten punktirte Noten, z. B.:

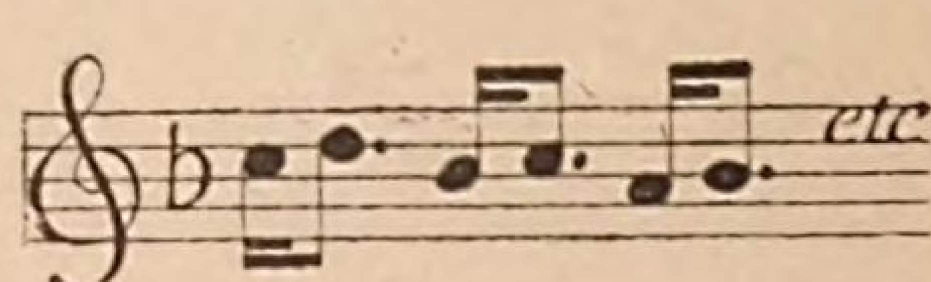


Dieser Rhythmus ist auch derjenige unseres einfachen Nachschlages. Diese Bezeichnung ist zwar der alten Schule unbekannt, gleichwie diejenige des Vorschlages. Man schrieb eben die Verzierungen aus; mit Ausnahme des Trillers, oder überließ es noch häufiger dem Geschmack des Sängers sie ‚apposite' anzubringen. Dem Wesen nach war aber der Nachschlag, — und, wie wir sehen werden, auch der Vorschlag — durchaus eingebürgert. Die Nachschläge sind nach Agricola (l. c. S. 81) „gewisse kurze Noten, die einer Note nachgeschlagen werden, aber noch (im Gegensatz zum Vorschlag) in die Zeit derselben gehören. Der Anfang der Bovicelli'schen Passaggienstimme zu Palaestrina's Ave verum (vergl. Anhang IV 3) bietet ein Beispiel:

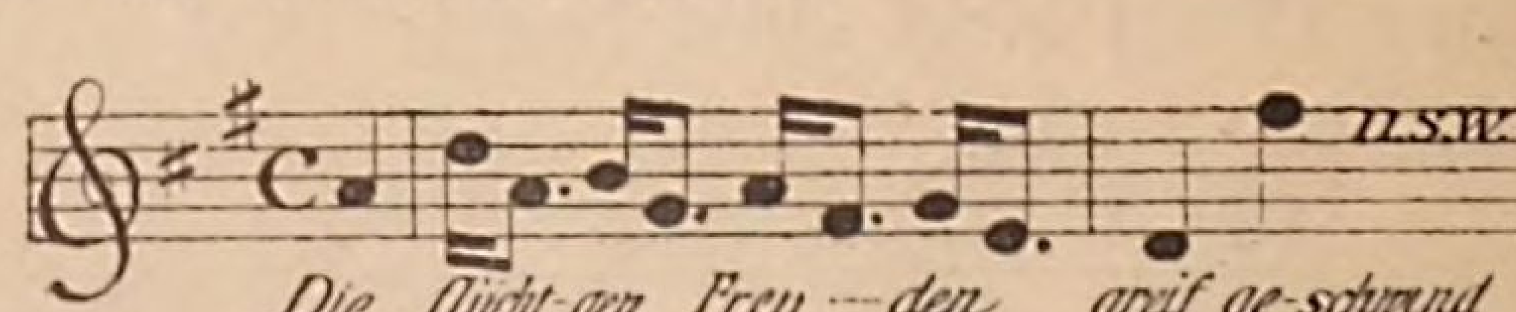


In derselben finden sich auch zahlreiche Beispiele für Nachschläge, die aus zwei Noten bestehen.

Severi bemerkt bez. der Ausführung punktirter Noten, und dies gilt auch für Nachschlagsrhythmen: Che quando si canteranno le crome, che haveranno puntate la prima, si cantino con vivacità, ma non molto presto, e li punti non si percutino molto. Dieser Rhythmus verlangt Lebhaftigkeit, genaues Einhalten des Notenwerthes, und man achte darauf die Töne nicht zu stoßen, d. h. sie mit einander zu verbinden, und jedes Stoßen mit der Lunge (coup de poitrine) zu vermeiden. Eine vortreffliche Warnung für die Ausführung punktirter Rhythmen, bei der sich die Neigung zum Martelliren häufig beobachten läßt. — b) Nimmt man umgekehrt der ersten Note die Hälfte ihres Werthes, um sie der zweiten zuzulegen, so entsteht die Figur:

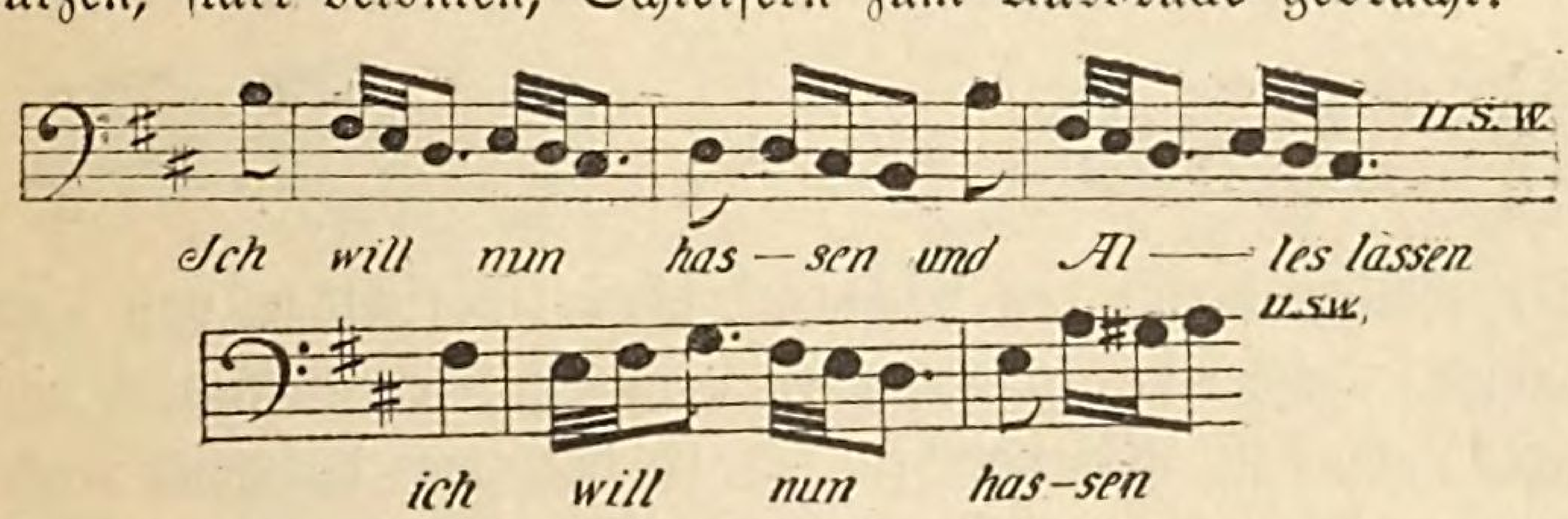


welche Agricola (l. c. S. 68) als dem „Lombardischen Geschmack vorzüglich eigen“ bezeichnet. Dieser Rhythmus findet bei allen Componisten des 17ten Jahrhunderts, sowohl in größeren Passaggien (vergl. z. B. Anhang IV Nr. 7 Gir. Marinoni, hier in Abwechselung mit punktirten Achteln, und Nr. 10 Severi's Baß-Solo) als auch als einzelne Figur Anwendung (vergl. Anhang IV Nr. 4 a. c., Caccini). Das Charakteristische dieser Formel besteht darin, daß eine kurze Note auf die Thesis fällt, und einen starken Accent erhält. Im 18ten Jahrhundert ist sie noch ungemein beliebt und gebräuchlich. Besonders glücklich charakterisirt Händel im Samson Nr. 43 in der Arie der Delila:



Vergl. ferner in Gevaert's Gloires de l'Italie, Bd. I, Nr. 19 Arie aus „Demofoonte“ von Hasse (1748), II Duetto

aus einer gleichnamigen Oper von Leonardo Leo 1740. — Noch üblicher war der Schleifer in lombardischer Manier (Agricola S. 85) zwei kurze, stufenweis folgende Noten, gewöhnlich auf den betonten Taktheil fallend. Seb. Bach liebt ihn vorzüglich. Die Cantate: „Freue Dich erlöste Schaar" enthält eine Arie für Baß: „Ich will nun hassen und Alles lassen, was Dir mein Gott zuwider ist." Wie vortrefflich ist hier die Festigkeit des Entschlusses, die Energie der Entsagung in den kurzen, stark betonten, Schleifern zum Ausdrucke gebracht:



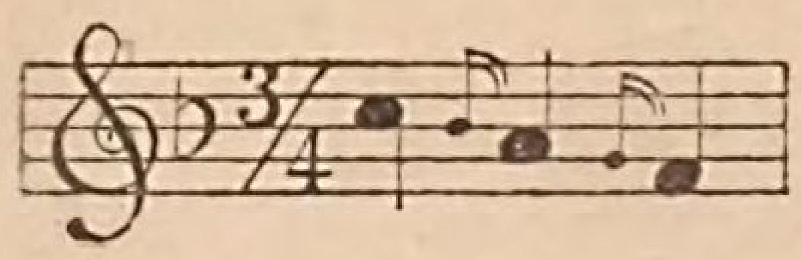
In Nr. 29, Duett seines Weihnachtsoratoriums sind ausgeschriebene Nachschläge, lombardische Schleifer und Vorschläge zu einer Tonfigur vereinigt:



Der lombardische Schleifer bildet zuweilen, wie in der oben erwähnten Bach'schen Arie das Charakteristikum des ganzen Tonstücks, ebenso in der Arie: „Son troppo vezzo se" in Baldasar Galuppi's Oper „Enrico" (1743, s. Gloires de l'Italie, II Nr. 44).

Der Rhythmus der kurzen lombardischen Note ist nicht identisch mit demjenigen des (kurzen unveränderlichen) Vorschlags. Agricola meint: „Daß bey dieser Figur (der lombardischen) die erste Note stärker und schärfer angegeben werden muß, als wenn sie ein Vorschlag wäre." Ebenso Bach: „Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen" I. Th. S. 56, und Marpurg „Anleitung zum Clavier=

spielen" S. 48. Da diese Musiker aber auch den Vorschlag allezeit, stärker angegeben wissen wollen als die Hauptnote, so ist für sie der Unterschied zwischen Vorschlag und lombardischer Note kein besonders auffallender. Nun aber steht dieser Auffassung der Vorschlagsrhythmus eine andere gegenüber, die später zur herrschenden geworden ist. Agricola selbst giebt schon zu: „einige berühmte Ausführer wollen nach Art der Franzosen den Vorschlag mit in die Zeit der vorhergehenden Note zugerechnet wissen u. s. w. Sie führen also dieses Beispiel:



also aus:



Sie wollen damit den Ausdruck dieser Vorschläge von demjenigen, welcher dem sogenannten Lombardischen Geschmack vorzüglich eigen ist, unterscheiden"[1]). Er hat zwar durchaus Recht, wenn er diese Art der Vorschlagsausführung verwirft; denn in dieser Gestalt ist er zum Nachschlag geworden. Nur verkennt er, daß dieser Gestaltung des Vorschlags, wenn sie auch über das Ziel hinausschießt, doch das richtige Gefühl zu Grunde liegt, daß der kurze Vorschlag, will man ihn vor der lombardischen Note unterscheiden, keinen Accent verträgt, welcher vielmehr der Hauptnote gebührt. Diese Auffassung ist durchgedrungen bei Leopold Mozart „Gründliche Violinschule" u. s. w. Augsburg 1756 und 1769 IX Hauptstück S. 200. Er lehrt: Die Stärke falle bei kurzen Vorschlägen nicht auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote. „Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemacht, als es möglich ist, und wird nicht stark, sondern ganz schwach gegriffen. Trotzdem fallen diese Vorschläge auf die Zeit der Hauptnote, nicht etwa nach französischer Art in diejenige der vorhergehenden Note".[1]) Letztere, also unsere Nachschläge nennt Mozart „durchgehende Vorschläge"

---

1) Die ausführlichsten Berichte über Verzierungen im 17ten Jahrhundert veradnken wir m. W. dem Franzosen Bacilly, und seinem Werke Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter, et particulierement pour ce qui regarde le Chant François, Paris 1679.

erstere „anschlagende“. Türk: Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen u. s. w., Leipzig 1802, referirt die Meinungsverschiedenheit der Tonlehrer und schließt sich Mozart mit der Begründung an, „die unveränderlichen Vorschläge kämen in der Harmonie nicht in Betracht und seien von so äußerst kurzer Dauer, daß ein eigentliches Accentuiren dabei nicht wohl möglich sei.“ Die von Mozart-Türk vertretene Ansicht erscheint die richtige, nicht aber aus den von ihnen angeführten Gründen. Man kann eine sehr kurze Note wohl accentuiren, und, als Dissonanz insbesondere, kann sie unter Umständen einen starken Accent vertragen. Aber gerade hierin und nichts Anderem liegt der Unterschied zwischen der lombardischen Note und dem Vorschlag. Beide gehören in der Zeit der Hauptnote, aber während erstere den vollen Accent erhält, welchen der betreffende Tacttheil erheischt — also z. B. im 4/4 Tact auf

---

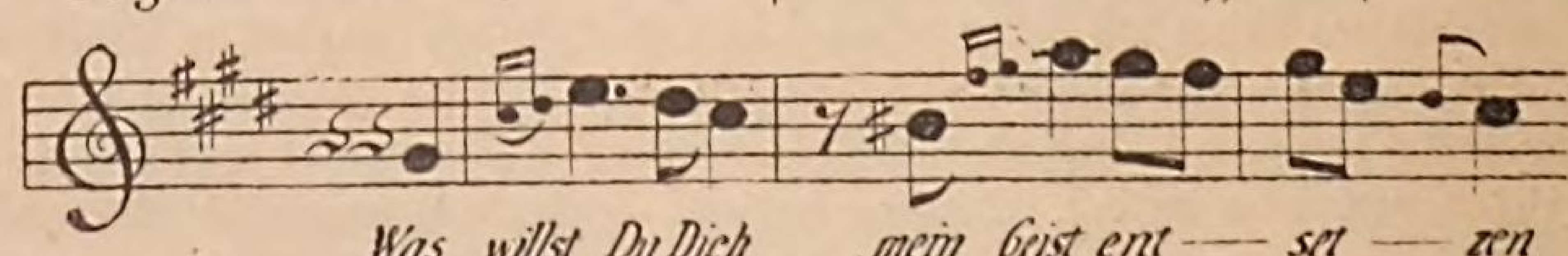
Leider besitzt die Königliche Bibliothek Berlin nur den Text, die Notenexempel sind nicht vorhanden. Hierdurch wird das Verständniß des Buches erschwert, vielfach ganz vereitelt. Bereits oben S. 105. hatte ich zweier Verzierungen Erwähnung gethan: Das Tremblement ou Cadence, unseres modernen Trillers, und des Doublement du gosier oder animer, der wiederholten Note. Hierher gehört: Der Port de Voix, der demy Port de Voix und der Accent. Den Port de Voix kann ich nicht anders bestimmen, als die Verbindung eines tieferen Tones mit einem beliebigen höheren durch Portamento, indem hierbei der höhere Ton nochmals angegeben wird, und zwar wird beim eigentlichen Port de voix nicht blos der vorangehenden Note ein Theil ihres Werthes, sondern auch der höheren Note ein kleiner Werth zu dieser Verbindung entnommen (anticipation). Es wird also z. B. die Stelle: 

sollen die Noten fa und sol durch ein Port de voix verbunden sein, folgendermaßen ausgeführt: 

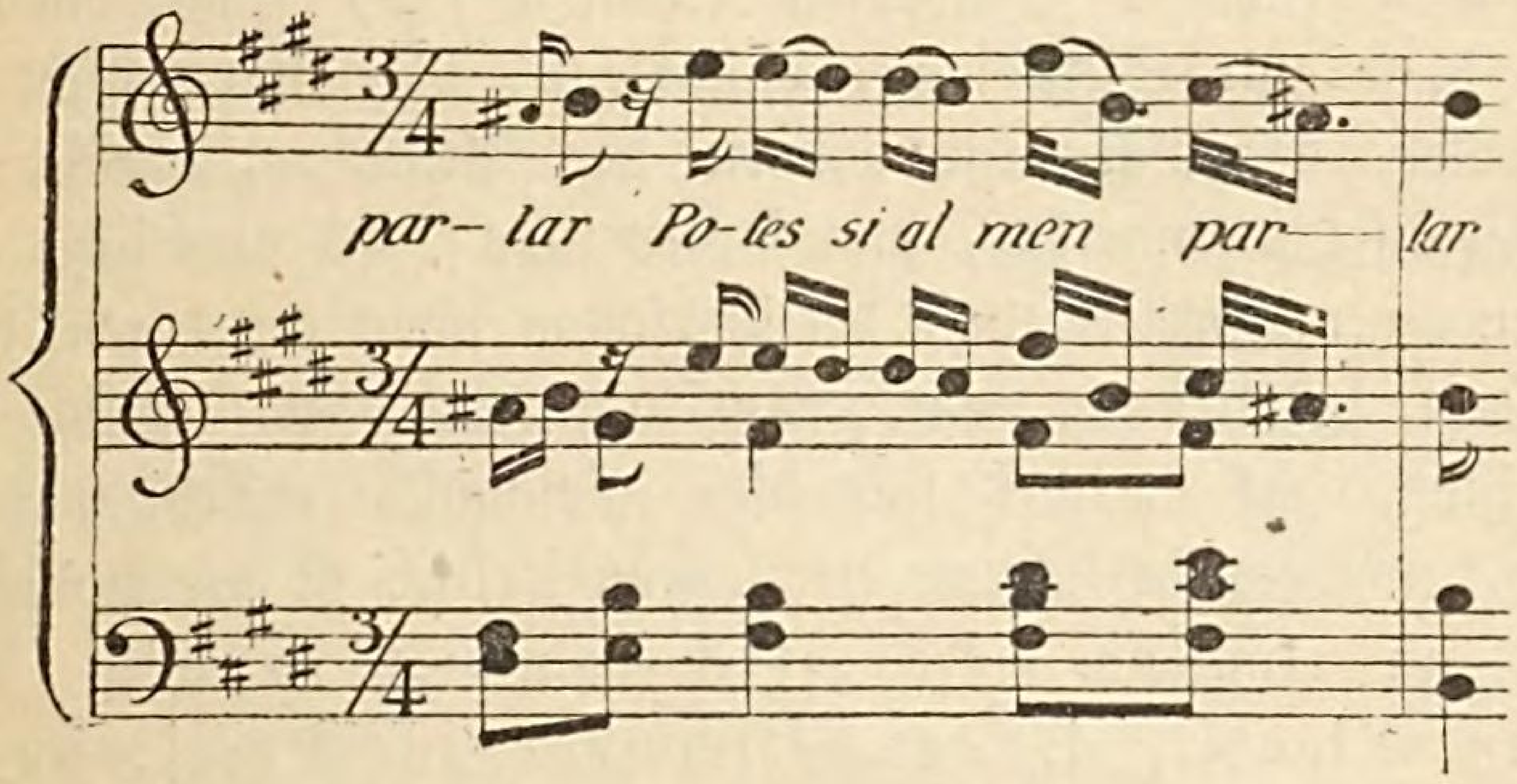
Beim demy Port de voix fällt diese anticipation weg, und beim Port de Voix perdu wird der ersten Note fast der ganze Werth der folgenden zugelegt, und die höhere Note nur kurz angedeutet. Unter diesen Figuren verbirgt sich nach unserer Anschauung ein langer bez. halblanger Vorschlag, der mittels starken Poraments der Hauptnote angefügt wird. Der Accent ou Aspiration ist die Verbindung zweier Töne gleicher Tonhöhe, oder eines höheren Tones mit einem tieferen durch Einschaltung eines dritten Tones, welcher aber nur ganz leicht berührt werden darf, z. B. können die Töne sol-sol durch Einschaltung eines la „fort delécat et touché fort legerement, et quasi imperceptible“ verbunden werden. Die von Agricola beschriebene französische Manier der Vorschlagsrhythmisirung hat, wie wir sehen, ihren Ursprung in dem alten Port de voix.“

eins den Hauptaccent, auf drei den Nebenaccent, auf zwei einen noch schwächeren Nebenaccent u. s. w. — verzögert der Vorschlag den Eintritt des Accents um das Zeittheilchen, welches er für sich in Anspruch nimmt, oder mit anderen Worten, der Eintritt des Accentes wird um ein kleines, fast unmerkliches Zeittheilchen gerückt, ohne daß aber dadurch eine Veränderung in der Struktur des Taktes eintrete. Wer hier nicht ganz genau rhythmisirt, gelangt zur „französischen Manier", die Vorschlagsnote der vorhergehenden Note wegzunehmen und die Praxis wird in der That nicht immer diese Unterscheidung aufrecht zu erhalten in der Lage sein.

Das hier gesagte gilt auch für den einfachen Schleifer, im Gegensatz zum lombardischen Schleifer. Jener ist unbetont und matt auszuführen (Agricola) die Hauptnote ist betont, letzterer erhält den Accent. Daß die Componisten des vergangenen Jahrhunderts in dieser Weise unterschieden, ergiebt sich aus ihrer Schreibweise. Die lombardischen Figuren schreiben sie aus, und theilen sie in den Takt ein. Damit bekunden sie, daß ihnen diejenige Betonung gebühre, wie allen anderen ausgeschriebenen Noten. Die Vorschläge und gewöhnlichen Schleifer schreiben sie mit kleinen sog. Hilfsnoten. Und das nicht etwa deswegen, weil diese Noten so rasch anzugeben sind, daß sie sich nicht in den Takt eintheilen ließen — denn thatsächlich schreiben sie kleine Noten auch da, wo diese Eintheilung sehr wohl mittels Zweiunddreißigstel möglich wäre — sondern um anzudeuten, daß diese Figuren unbetont auszuführen sind, der Accent aber derjenigen Note verbleibt, welcher ihr folgt, und zwar gerade derjenige Accent, welcher der betreffenden Note in ihrer Taktstellung gebührt. Bach schreibt den Beginn der Tenor-Arie seiner Cantate: „Liebster Gott":



Hier deutet er durch die kleinen Nötchen an, daß er einen unbetonten, milden Schleifer und den Accent für die Hauptnote wünscht. Wo er sich einen betonten Schleifer in lombardischer Art denkt, schreibt er ihn allemal aus (vgl. oben S. 117). Einen vortrefflichen Beleg für unsere Behauptung bietet die Schreibweise von Hasse in der Arie „Padre perdona“ seiner Oper: Demofoonte (1748 vgl. Les Gloires de l'Italie Bd. I, Nr. 19). Wo die Begleitung in lombardischer Manier geht, muß ihr auch die Singstimme folgen:



Dagegen schreitet in den nun folgenden Stellen die Begleitung in Achteln bez. Vierteln; eine Nothwendigkeit, die Singstimme conform der Begleitung in lombardischer Manier zu führen, liegt nicht vor. Er alternirt nun und schreibt einmal Vorschläge, später wieder lombardische Noten:



Es ist klar, daß hier zwei von einander gänzlich abweichende Figuren gemeint sind. Der kurze Vorschlag kann hier nicht kürzer sein, als ein Zweiunddreißigstel. Nicht also auf die Zeitdauer bezieht sich die abweichende Schreibart, sondern auf die Art der Ausführung. Zuerst ist ein *unbetonter* Vorschlag auszuführen, der Rythmus ist jambisch ⏑ —, dann aber eine *betonte* kurze Note, der Rythmus ist trochäisch: — ⏑.

Bis in den Beginn des 18ten Jahrhunderts war es nicht üblich Vorschläge anzudeuten. Tosi (1723) klagt darüber, daß diese gute Sitte seiner Landsleute, Vorschläge nicht anzudeuten, der üblen Gewohnheit der Deutschen, welche begännen sie anzumerken, zum Opfer falle. Es unterliegt aber kaum einem Zweifel, daß der Vorschlag schon im 17ten Jahrhundert in Uebung war, ganz abzusehen von Tosis Bemerkung, aus welcher sich dies gleichfalls ergiebt.[1]) Als eine besonders bezeichnete Verzierung freilich ist der Vorschlag nicht zu ermitteln. *Indessen kommen in den* (*Anhang* VI, Nr. 4.,) *ausgeschriebenen Verzierungen Caccini's Wendungen vor, welche auf Vorschlagsrythmen deuten.*

---

1) Alles hier Ausgeführte bezieht sich auf den kurzen, unveränderlichen Vorschlag. Der *lange* Vorschlag (Vorhalt) als Hilfsnote notirt, datirt gleichfalls erst aus der Zeit nach Tosi. Für den kurzen Vorschlag hatte die Benutzung der kleinen Hilfsnote den guten Sinn, sie von der lombardischen, betonten Note, zu unterscheiden. Was aber soll sie zur Bezeichnung des *langen* Vorschlags? *Warum schrieb man ihn nicht aus?* Wie oben im Text erwähnt, galt es bis in's 18te Jahrhundert hinein (1723) als eine beleidigende Bevormundung des Ausführenden Vorschläge überhaupt anzudeuten. Man überließ es demselben, sie anzubringen, wo der Geschmack es gebot. So besonders in Italien und auch in Frankreich. Vgl. Bacilly l. c. S. 191. In Deutschland nun hat man, nach Tosi's Bericht, mit dieser Tradition zuerst gebrochen. *Nun wollte man aber nicht gleich von der alten Manier völlig abweichen.* Man behielt also dieselbe insofern bei, *als die Hauptnote, wie früher, in ihrem vollen Werthe notirt,* der Vorschlag aber als kleine Note, gewissermaßen nur als ein bescheidener Fingerzeig, den der Componist dem Ausführenden zu ertheilen sich erlaubt, eingeschmuggelt wurde. Für den *kurzen* Vorschlag hat, wie gesagt, der Gebrauch der Hilfsnote auch heut noch einen guten Sinn, daß man aber im vorigen Jahrhundert, ja bis in die Beethoven'—Schubert'sche Zeit hinein, an der Hilfsnote festgehalten hat, ist eine jener Unbegreiflichkeiten, die sich nur aus der Bequemlichkeit und dem Hange zum Althergebrachten erklären läßt!

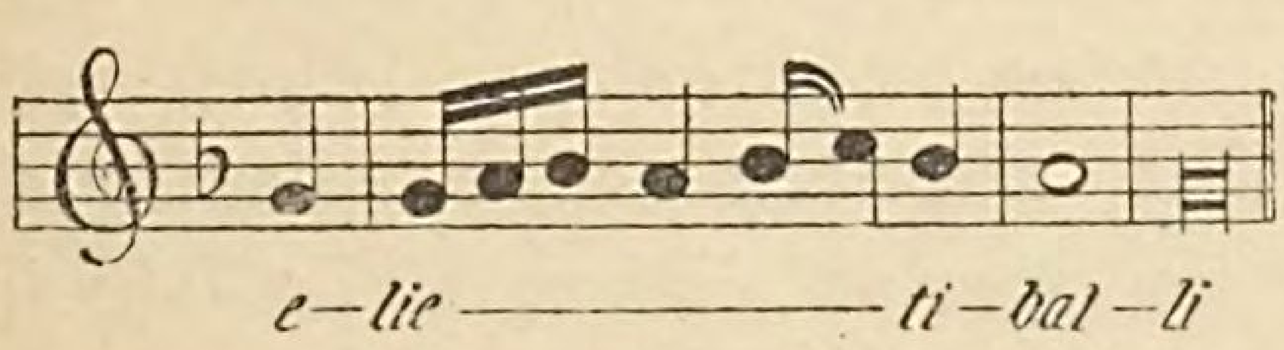
Der Erwägung und dem Geschmack des Vortragenden war die Rythmisirung freigestellt und es hing wohl von der Erwägung des einzelnen Falles ab, ob die lombardische Manier gewählt, also die kurze Note betont, oder die kurze Note leicht und unbetont gesungen wurde. Severi l. c. lehrt: che quando troveranno le crome, che haveranno puntata la seconda, si cantino non molto presto e per haver facilita nel cantar, bisognera passer presto la prima Croma, e fermarsi su la seconda. Bei Achtelnoten, von denen die zweite punktirt ist, soll der Sänger nicht zu rasch werden, und um Leichtigkeit in den Rythmus zu bringen, die erste kurze Note schnell verlassen, dagegen auf der langen Note verweilen. Dies deutet eher auf den Vorschlagsrythmus, als auf lombardische Manier. Indessen sind doch wohl längere Passagien dieser Art in letzterer Art auszuführen. Hingegen denke ich mir folgende kleinere Figuren als Vorschläge.



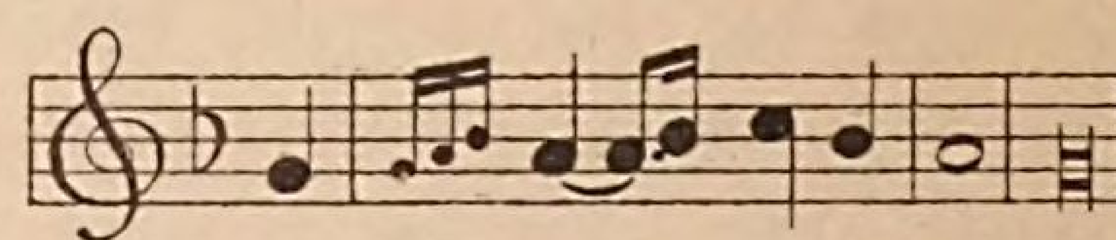


Vgl. ferner Anhang IV. 4 a. b. 7. IV. 3 und 7 a. und b. (a. E.)

Der Schleifer und der Anschlag sind unter besonderer Bezeichnung nicht bekannt. Doch finden sich Figuren in ausgeschriebenen Noten, welche mit jenen identisch sind. Wir würden z. B. in folgender Stelle aus Caccini's: Euridice:



die drei Sechzehntel auf „lie“ zu Anfang des Taktes als langsamen Schleifer (frei eintretenden Doppelschlag), das nächste Sechzehntel als Nachschlag schreiben, also:



Vor Allem, um zu Bovicellis Avertimenti zurückzukehren, sei bei der Passaggienausführung jede Ueberhastung (furia) zu vermeiden, Takt und Rhythmus sollen stets streng innegehalten werden. Dasselbe betont auch Zacconi l. c. Kapitel 66, wenn er sagt: La più bella e perfetta cosa che nel gorgheggiare si ricerca, è il tempo, e la misura!

Von diesem Gesichtspunkt aus empfehle es sich, räth Bovicelli, rasche Noten, Chromen und Bischromen nicht bis zur weißen Noten (𝅗𝅥 oder 𝅝) unmittelbar aufeinander folgen zu lassen, sondern, gleichwie der Reiter allmählich die Zügel anziehe, durch Noten mittleren Werthes, also etwa Viertel-Takt-Noten, den Uebergang zu vermitteln. Vgl. IV 11 d. Solche rasche Läufe aus Chromen und Bischromen bestehend sollen sich per grado bewegen. Saltuatim, sprungweise, zu formiren klinge zu schulmäßig. Von Terzen und anderen Intervallen solle man nur mäßigen Gebrauch machen. In der That findet man Läufe gewöhnlich in Sekundenbewegungen, selbstverständlich durch einzelne Terzenschritte und andere Intervalle unterbrochen. Gebrochene Läufe und Arpeggien habe ich nicht gefunden.

4. Es ist hier die oben bereits mitgetheilte Regel Bovicellis zu wiederholen, daß jene Coloraturen eine maßvolle nicht überhastende Ausführung verlangen. Die Töne sind deutlich von einander zu trennen, sodaß jeder hörbar wird. Es wird wiederholt von den italienischen Autoren darauf aufmerksam gemacht, daß maßvolle Ruhe in der Aus-

führung, strenges Takthalten und scharfe Rythmisirung die wesentlichsten Erfordernisse einer guten Koloratur bilden. Besonders betont dies unter anderem Zacconi Kap. 66. Die alte Schule erstrebte also nicht etwa jene verblüffenden feuerwerkartigen Koloraturen, wie sie die neue italienische und französische Schule verlangen, sondern eine maßvolle und ruhige Bewegung. Die schwierigsten Passaggien, schwierig sowohl in rythmischer Beziehung, als durch die Häufung rascher Noten weist das Werk des päpstlichen Sängers Severi auf, dessen ich oben erwähnte. Sie verlangen eine ungemein geschmeidige Kehle und einen langen Athem. Es finden sich hier Läufe, die an Schwierigkeit der italienischen Koloratur des 18ten Jahrhunderts gleichkommen. Aber auch für sie verlangt Severi streng rhythmische Ausführung und strenges Takthalten und das Gleitenlassen der Stimme, wie es die Sänger der neuen Schule lieben, ist verpönt. Che le semicrome, lehrt er, si cantano con vivacita e presto il più che sara possibile, purche siano spiccate (dieser Ausdruck bei mehreren Schriftstellern, Donati, Bovicelli u. A. in gleichem Sinne gebraucht, scheint terminus technicus gewesen zu sein), dal petto e non dal gola. Die Noten sollen rasch und lebhaft, aber doch stets deutlich hörbar, von einander unterscheidbar, gesungen werden, mit der Brust — nicht mit der Kopfstimme. — Letzteres Gebot bezieht sich natürlich nur auf Männerstimmen, an die der Kirchensänger Severi wohl auch in erster Linie denkt.

5. Für den Komponisten wie für den Sänger soll die Regel gelten, daß der Sinn des Textes in erster Linie zu entscheiden hat, wo Passaggien anzubringen und wo sie zu meiden seien. Nel cantare si devono più che si può imitare le parole, cio è parole meste non adonarle con Passaggi, ma accompagnarle, per cosi dire, con accenti e voce flebile, se le parole sono allegre, usar passaggi e darli anco vivacità. Doch auch diese Regel gestatte Aus-

nahmen und wenn die Consonanz oder die Harmonie es verlangen, sei es erlaubt far alcuni passaggi, se ben forse non esprimessero tutta quella mestitia, che ricercano le parole. Wir sehen, daß diese Ausnahme beinahe eine Aufhebung der Regel selbst bedeutet! Bovicelli und seine Zeitgenossen nehmen es eben mit jenem Gebot nicht allzu streng, und sind gern bereit, es zu opfern zugunsten ihrer vielgeliebten Koloratur. Daß auch der neue Stil, Caccinis Bestrebungen, nicht imstande gewesen sind, hier vollständig durchzugreifen und zu reformiren haben wir bereits oben berichtet.

6. Accenti und Passaggien sind möglichst zusammenhängend in einem Athem auszuführen, das Zerreißen der Phrase durch Athmen ist zu vermeiden. Bestehe die Passaggie aus Noten ungleichen Werthes, so sei es gestattet, noch einer Note größeren Werthes Athem zu nehmen. In welcher freien Weise man Phrasen umgestaltete, um Athempausen zu gewinnen, haben wir bereits oben mitgetheilt[1]).

Eines der wichtigsten Requisite für eine gute Koloratur ist die Beherrschung des Athems. Die alten Meister verlangen deshalb auch in erster Linie einen ausreichenden Athemvorrath. Zacconi Libri primo 66 setzt als natürliche Mittel beim Sänger, der diese Kunst üben will, voraus eine gesunde Brust (petto), neben einer geschmeidigen Kehle (gola). Due cose si ricercano, à chi vuol far questa professione: petto e gola, petto per poter una simil quantità e un tanto numero de figure a giusto termino condurre, gola poi per poterle agevolmente sumministrare: per che molti non havendo ne petto ne fiato, in quattro, over sei figure convengano i suoi disegni interrompere,

---

1) Welche Vokale für geeignet zur Koloratur gehalten wurden, ist ebenfalls bereits oben mitgetheilt. Bei Bovicelli fehlt es an Anweisungen hierüber, Caccini, Durante und Andere bezeichnen übereinstimmend die Vokale a, e, o für die geeignetsten. Die Vokale i und u hingegen sollen nur für kleinere Accenti tauglich sein. Auch betonen sie, daß die Klangfarbe des Vokals bei der Passaggie unverändert bleiben muß!

ò con interrotto mezzo finire, et se pur non finiscano, per forza nel ricever del fiato si occupano tanto, che non possano esser a tempo, ove bisogna.

Nur Sänger, welche die Natur mit diesen Mitteln versehen hat, könnten es in dieser Kunst zur Vollendung bringen.

Die Kunst der Athembeherrschung besteht zunächst in der öconomischen Verwendung des Athems. Es soll beim Singen nur soviel Luft entströmen, als für die Bildung der Töne absolut nothwendig ist. Deshalb muß der Sänger vom Beginn des Unterrichtes an lernen, mit seinem Athemvorrath haushälterisch umzugehen, es vermeiden, unnöthig Luft ausströmen zu lassen. Daß die alten Meister hierauf ihr Augenmerk richteten, dafür liegen uns ausdrückliche Zeugnisse vor. Ignatio Donati (l. c.) achtet darauf, daß seine Schüler keine Phrase durch Athemholen zerreißen, sondern Alles, was zusammengehört, in einem Athem zu singen sich befleißigen. Der Schüler soll sich frühzeitig daran gewöhnen, Zusammenhängendes in einem Athem zu singen und der Meister läßt, um dies zu erreichen, die Uebungsstücke allmählich con piu prestezza ausführen: per far l'habbito di cantarle in un fiato.

Bovicelli empfiehlt den Sängern, stets auf den Athem zu achten. Man höre, meint er, zuweilen Sänger, die nach jeder kleinen Phrase Athem holen, pigliano adogni poco di note il fiato; dies sei zu vermeiden und ließe sich meiden, wenn der Sänger sorgfältig auf seinen Athem achte und nicht unnütz verschwende.

Bovicelli und Severi betonen die Wichtigkeit, jede Passaggie als einheitliches Ganze auszuführen, ohne sie durch Athemholen zu zerreißen. Bovicelli will allenfalls gestatten, bei Noten ungleichen Werthes Athem zu nehmen, nach einer Note längeren Werthes, verpönt ist es aber entschieden zwischen Noten gleichen Werthes zu athmen, also z. B. in einer Passaggie, die nur aus Sechszehnteln besteht. Der Grund

liegt auf der Hand. Einer Note längerer Dauer kann man einen Theil ihres Werthes nehmen und zum Athemholen benutzen. Bei raschen Noten, wenn überhaupt angängig, wird allemal ein sehr rasches Athemholen nothwendig werden, was in der Regel mit einem sehr leidigen Geräusch verbunden ist. Bovicelli will eher gestatten, eine Passaggie völlig zu verändern, und eine Athempause zu schaffen. Diese Norm sollten auch unsere modernen Sänger besonders bei der Ausführung langer Händel'scher und Bach'scher Melismen beachten. Durch Weglassen einiger Noten oder selbst durch eine kleine Aenderung eine Athempause zu schaffen, ist durchaus nicht unstatthaft; unter allen Umständen aber einen raschem geräuschvollen Athemnehmen vorzuziehen. Vor diesem geräuschvollen Athmen warnt Bovicelli ganz ausdrücklich. Das correcte Athemholen ist ebenso wichtig wie das Haushalten mit dem Athem! Das Athmen muß unhörbar geschehen. Tadelnswerth sei, bemerkt Bovicelli, wenn der Sänger fast mehr Geräusch mache mit dem Athem als mit der Stimme, facendo quasi più rumor con il pigliare il fiato, che con la voce. Das hörbare Athmen ist meist die sogenannte Clavicularathmung d. h. eine Athmung, bei welcher das Schlüsselbein sich hebt und senkt. Die tiefste und beste Athmung bedarf lediglich der Thätigkeit der Bauchmuskulatur. Wir sehen, daß die alten Meister allen diesen Dingen Beachtung schenkten. Das Ueben der Diminutionen und Passaggien war die beste Schule, dem Sänger einen langen Athem zu verschaffen[1]).

„Das Studium der Passaggien hat für den Sänger nicht allein den Werth, seine Kehle geläufig zu machen, es ist gleichzeitig das vorzüglichste Mittel einer freien und edlen Tongebung Herr zu werden. Selbst wenn

---

1) Der große Sänger Farinelli soll über einen Schwellton von 50 Secunden verfügt haben!!

einmal die Zeit kommen sollte, in der die Coloratur gänzlich aus unserer Musik verschwindet; wird der Gesangslehrer ihrer niemals entrathen können. Sie wird als gesangstechnisches und stimmbildendes Element stets in Ehren gehalten werden müssen. Die neuere deutsche Schule legt sehr mit Unrecht immer weniger Gewicht auf die Ausbildung der Coloratur, weil die unmittelbar praktische Verwerthung in den neueren Werken eine immer eingeschränktere wird. Sie sollten aber nicht vergessen, was ich oben bereits betont habe, daß ein fleißiges und anhaltendes Studium der Passaggien, der Tonbildung selbst zu Hilfe kommt und wesentlich dazu beiträgt das Organ geschmeidig und leicht ansprechend zu machen.

Der Gesang erfordert eben wie jede andere Kunstfertigkeit, wie das Tanzen, Reiten rc. eine gewisse technische Fertigkeit der betheiligten Organe, der Stimmbänder, des Ansatzrohres, der Athmungsorgane u. s. w. Diese sich anzueignen, ist die Passaggie neben dem Solfeggio das untrüglichste Mittel.

VIII. Zwei- und mehrstimmiges Solfeggio — Eintheilung und Umfang der Stimmen. — Aeußere Haltung des Sängers.

Man hat sich die Ausbildung des Sängers nicht etwa in der Art zu denken, daß jene Uebungen, wie sie in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt wurde, das ausschließliche Material bildeten. Es ist selbstverständlich, daß in den fünf Jahren, die zur Ausbildung des Kunstsängers gefordert wurden, auch Werke der praktischen Musik herangezogen wurden. Ignatio Donati hat sogar ein Heft Motetten ausdrücklich per educatione de figlioli e figliole geschrieben, aus dem in der Anlage einige Stücke mitgetheilt sind. Es war schon oben erwähnt, daß die stimmbildenden Uebungen ohne Begleitung eines Instrumentes vorgenommen wurden, und erörtert worden, welche Vortheile diese Methode gewährte. Die modernen Schulen Garzia, Hauptner, Faure und Andere fügen überall eine Clavierbegleitung hinzu. Es sei hier nochmals betont, daß die Methode der alten Meister zwei Vortheile hat. Der Lehrer hört die Intonationsschwankungen, welche die Begleitung verdeckt, und der Schüler wird ohne die Begleitung sicherer im Treffen der Intervalle und behutsamer in der Intonation. Selbstverständlich darf eine fortwährende

Controlle durch das Clavier nicht fehlen. Dazu bedarf es aber keines Accordes, sondern es genügt, das Anschlagen einer Taste.

Mieden es die Alten also, die Stimme durch ein Instrument zu begleiten, so liebten sie es, die Stimme durch eine zweite, beziehungsweise dritte zu unterstützen. Wir besitzen einige mehrstimmige Solfeggienwerke aus dem 17ten Jahrhundert, ausdrücklich für den Lehrzweck verfaßt. Die Königliche Bibliothek in Berlin besitzt deren zwei.

1. Solfeggiamenti a Due Voci etc. da Gio. Buonaventura Viviani, In Firenze 1693.

2. Duo Tessuti con diversi solfeggiamenti, Scherzi, etc. dal Signor Giuseppe Giamberti Romano, Roma 1689 (die ausführlichen Titel vgl. oben S. 9 bei den Quellen.)

In der Anlage V. sind aus beiden Werken Beispiele mitgetheilt. Diese Uebungen sind als Vorläufer zu den nachmals berühmt gewordenen Fuchs'schen Solfeggien zu betrachten. Zumeist beginnt die erste Stimme mit einem Thema, das die zweite in frei kontrapunktirender Weise wiederholt. Die Stimmen bewegen sich in Sexten, Terzen auch Oktaven, durchgehende Noten sind häufig. Hielten sich die bisher erwähnten stimmbildenden Uebungen in der Mittellage der Stimmen — abgesehen natürlich von den schwierigen Passaggien, so scheint dies Solfeggiren darauf berechnet, den Umfang der Stimmen zu erweitern oder vielmehr den Sänger auf diesem erweiterten Gebiet der Stimme einzurichten. Giamberti schreibt für fünf Stimmgattungen: für Sopran im c- und g-Schlüssel, Umfang: $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{h}}$ (14 Töne), für Mezzo-Sopran, ausdrücklich als solcher bezeichnet, im c-Schlüssel auf der zweiten Linie, Umfang a bis $\overline{\overline{e}}$, (12 Töne); für Alt im c-Schlüssel auf der dritten Linie, aber auch wie der Mezzo-Sopran auf der zweiten Linie. Es handelt sich hier nicht um eine willkürliche Schreibweise, vielmehr um eine Unterscheidung zwischen hohem Alt, dessen Umfang

sich mit dem Mezzo-Sopran deckt, und tiefem Alt. Der Umfang des ersteren ist a bis $\overline{\overline{e}}$, des letzteren e bis $\overline{a}$. Bekanntlich umfaßte der Alt auch hohe Männerstimmen. Der Umfang des tiefen Alt würde also unserem Tenor entsprechen. Die ausdrücklich für Tenor geschriebenen Stücke umfassen bei Giamberti die Töne H bis $\overline{b}$ (14½ Töne), ein Umfang, der nach der Höhe zu als ganz ungewöhnlich bezeichnet werden muß. Die Meister des 17ten Jahrhunderts lassen ihre Tenöre fast niemals über $\overline{g}$ hinausgehen. Tenorstimmen, die das $\overline{g}$ überschreiten, rangiren unter den Kontra-Alt. (e—$\overline{a}$) Unter den Bässen wird unterschieden der Barytono im f-Schlüssel auf der dritten Linie, Umfang A bis $\overline{e}$ und der Basso im f-Schlüssel auf der vierten Linie, Umfang F bis $\overline{d}$. Vivianis Stimm-Eintheilung und Begrenzung stimmt hiermit nicht ganz überein. Er kennt nur eine Sopran-Gattung deren Stimmen-Umfang sich mit dem hohen Sopran Giambertis deckt; ferner nur einen Alt mit dem Umfang f bis $\overline{c}$. Der Tenor entspricht, wie damals die Regel war, seinem Umfange nach unserm hohen Baryton c bis $\overline{g}$. Die Baßlage ist tiefer und reicht von D bis $\overline{d}$. Diese Eintheilung und Begrenzung entspricht der damals üblichen Schreibweise mehr als die Giambertis.

Im Laufe des 17ten Jahrhundert wird, jemehr die Kastraten in Aufnahme kommen und die Falsettisten verdrängt werden, der Stimmenumfang der Soprane und Alti nach der Höhe allmählich größer. Die Falsett-Soprane und Knaben — selbstverständlich ist hier nur von fertigen Sängern die Rede — verfügen in der Höhe noch allenfalls über das $\overline{\overline{g}}$, Kastraten dagegen und Frauenstimmen noch über die Töne $\overline{\overline{g}}$ bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$ ausnahmsweise noch über $\overline{\overline{\overline{d}}}$ und $\overline{\overline{\overline{e}}}$. So erklärt es sich, daß in den Werken aus den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts vor der Einführung der Kastraten der Cantus, Sopran, für unsere Begriffe sehr tief liegt, denn er überschreitet das $\overline{\overline{g}}$ fast nie, und sich später unter den veränderten

Verhältnissen zu dem noch heute üblichen Umfang erweiterte. Der Alt umfaßt bis in unsere neueste Zeit hinein die tiefsten weiblichen und höchsten Männerstimmen.

Garzia und Faure bezeichnen die höchsten Männerstimmen als Kontra-Alt. Wo man bei den Alten im Alt-Schlüssel den Stimmumfang e bis $\overline{a}$ findet, handelt es sich häufiger um hohe Männerstimmen, als um tiefe Altstimmen. Denn Frauenstimmen, welche in dieser Lage zu singen vermögen, dürften damals eine Ausnahme gewesen sein, wie heutzutage. Doch verfügen bekanntlich italienische weibliche Altstimmen über ein kräftigeres und tiefer reichendes Brustregister wie die deutschen Frauenstimmen. Deshalb ist es nicht ausgeschlossen, daß auch der Stimmumfang e—$\overline{a}$ den tiefsten weiblichen Stimmen angehörte. Wo in demselben Alt-Schlüssel die Töne g bis $\overline{e}$ zu einer Stimmgattung vereinigt sind, handelt es sich offenbar um eine höhere weibliche Altstimme. Der Tenor, soweit er nicht als höchste Männerstimme zum Kontra-Alt zählte, entsprach mit den Tönen h bis $\overline{g}$ unserem hohen Baryton, doch begann man bereits im 17ten Jahrhundert auch die höchsten Männerstimmen (c bis $\overline{h}$) Tenöre zu nennen. Der hohe Baryton im modernen Sinne rangirte also unter die Tenöre. Der Baryton im Sinne jener Zeit ist unser erster Baß. Die Bezeichnung Barytono kommt auch in den praktischen Werken vor, so z. B. enthält Biandra Gio Pietro il primo libro de Madrigaletti a una, due e tre voci etc in Venezia 1626 (Breslauer Stadtbibliothek) eine Arie für Baritone im f-Schlüssel der dritten Linie. Die Stimmgattung Baß deckt sich mit dem modernen Begriff Baß. Bässe mit bedeutender Tiefe (D) scheinen häufiger gewesen zu sein als heutzutage. Sowohl Chor- als Solostimmen bewegen sich häufig in der großen Oktave bis D. Dagegen ist der Umfang der Bässe in der Höhe kleiner und überschreitet nicht das $\overline{d}$. Folgendes Schema möge die Stimmeintheilung der alten Schule verdeutlichen.



Zarlino tadelt in dem schon mehrfach erwähnten Kapitel 45 seiner Institutionen wie die sprachlichen Verstöße der Sänger, so den Mangel an würdiger äußerer Haltung mit den etwas derben Worten: che se udino alle volte alcuni sgridac chiare (non dico cantare) con voci molto sgarbate e con atti e modi tanto contrafatti, che veramente pavino Simie etc.

Die Stätten, an denen der Kunstgesang jener Zeit gepflegt wurde, waren die Kirchen, die Höfe der Fürsten, die Häuser des Adels. Die Pflege der Künste, die der bildenden, wie der Musik, waren in Italien den Kreisen des Adels und des Clerus vorbehalten. Wenn also bez. der äußeren Haltung der Vortragenden vornehme Ruhe und Anmuth der Bewegungen verlangt wurde, so waren dies Ansprüche, die jene Kreise an alle ihre Mitglieder zu stellen gewohnt waren, und es ist erklärlich, daß gerade auf die äußere Haltung des Sängers ein großes Gewicht gelegt wurde. Hier seien von den Anleitungen,

welche zahlreiche Autoren in dieser Richtung geben, nur zwei hervorgehoben. Durante (l. c. a. E.) sagt: si avertisca, di non far gesti con la persona, e con il volto, mentre si canta, e se pure si vuol fare qualcheduno, bisogna farlo con gratia, e corrispondente al senso delle parole, ma non dare nel' estremo (Uebersetzung s. oben S. 33) und Ignatio Donati, Tenga la testa alta, con il guardo (lo sguardo) ad in sù, la buoca mezz' aperta per non perder tanto fiato, si sforzi di non arcar le Ciglia, non mover le labra, e di non far atto disdicevole nel Volto; ma veda se sia possibile batter la Gorga con il Modo del Gargozzo, che questa è la vera. — Die hohe Kopfstellung lassen wir heut nur in so weit zu, als es sich mit einer mäßig tiefen Kehlkopfstellung vereinigen läßt, nachdem wir wissen, daß dieselbe der Tonbildung förderlich ist. Daß ein zu starkes Oeffnen des Mundes, besonders bei den offenen Vocalen, und A, dem Ton einen Theil seiner Fülle entzieht, steht fest, und deshalb ist Donatis Ermahnung, den Mund nicht zu weit zu öffnen, durchaus am Platz. Das Verbot des Bewegens der Lippen ist natürlich so zu fassen, daß nur unnöthige Bewegungen der Lippen zu meiden seien. Von demselben betroffen ist insbesondere: das Zittern der Lippen. Man beobachtet häufig Sänger und Sängerinnen, deren Lippen bei langen Tönen und Kettentrillern in eine heftig zitternde Bewegung gerathen. Dies ist nicht bloß unschön, sondern wirkt auch auf den Gesang selbst nicht vortheilhaft, lange Töne erhalten leicht etwas unruhiges, tremolirendes, und der Triller verliert an Gleichmäßigkeit. Gestattet, sogar geboten sei die Bewegung des Schildknorpels (Adamsapfels), wenn es gilt: batter la Gorga. Darunter verstehen Zacconi u. A.: passegiren im Allgemeinen, jede Bethätigung der Kehlfertigkeit. Ich lasse dahingestellt, ob Donati diesen Begriff hier nicht auf den Tremolo, (bez. den Trillo) Sekundenbewegungen beschränkt wissen will. Denn nur für diese (den

modernen Triller) ist eine Oscillation des Kehlkopfes, und des Schildknorpels unumgänglich, ja geradezu ein Zeichen, ob der Triller richtig gebildet ist. Agricola l. c. III. Hauptstück: Von den Trillern: „Der eigentliche Ort, wo der rechte Triller gebildet werden muß, ist die Oeffnung des Kopfes der Luftröhre. Man kann die Bewegung derselben auch von außen fühlen, wenn man den Finger daran hält. Fühlt man keine Bewegung und kein Schlagen, so ist es ein gewisses Merkmal, daß man den Triller nur durch das Anschlagen der Luft am Gaumen hermeckere“ u. s. w. So auch Stockhausen Meth. S. 87. Anderer Ansicht Franz Hauser Gesanglehre.

Wollen wir uns zum Schluß die Lehren der altitalienischen Meister nochmals vergegenwärtigen.

Das oberste Gebot ist: Vertiefung in den geistigen Inhalt der Dichtung und Komposition, und Wiedergabe im Sinne derselben. Alle Ausdrucksmittel des Kunstgesanges sollen lediglich in diesem Sinne verwendet werden. Deshalb ist auch in erster Reihe eine sprachlich vollendete Textwiedergabe anzustreben. Dem dient besonders frühzeitiges und lange fortgesetztes Solfeggiren, der Ausbildung des Organes selbst aber die Uebungen, solfeggiando und vocalisirend, in der Mittellage der Stimme, im Rahmen des Hexachords, in mittlerer Tonstärcke, ohne Ueberanstrengung durch starkes Singen, oder zu frühes Ueberschreiten des natürlichen Umfanges der Stimme. Als Uebungsmaterial dienen kleine Figuren, Accenti, kleine Diminutionen, und Manieren, besonders der langsame Tremolo. Daneben und gleichzeitig wird durch die Esclamazionen, und das crescere e scemare (Schwellton) der Ausgleich der Register geübt und gepflegt. Um eine tadellose Intonation zu erzielen, werden alle Uebungen ohne Begleitung eines Instrumentes gemacht, wodurch der Lehrer in der Lage ist, jede Intonationsschwankung

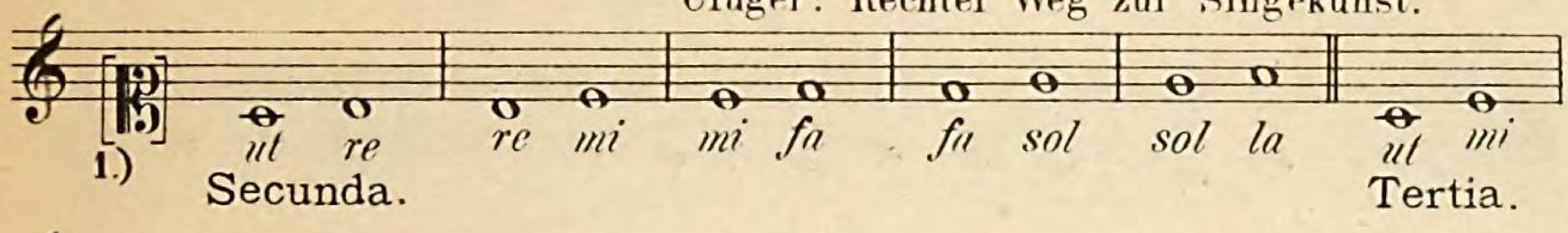
zu bemerken, und zu corrigiren. Neben den Uebungen der Schule, und den Werken der praktischen Musik dienen zwei- und dreistimmige Solfeggien als Material, welche nicht blos dazu beitragen, den Schüler im Treffen der Töne, und im Rhythmisiren zu befestigen, sondern auch gleichzeitig dazu bestimmt sind, seinen Stimmumfang zu erweitern. Kehlfertigkeit wird angestrebt, aber nur eine gemessene Coloratur, und nicht auf Kosten der Schönheit des Tones, sondern gerade als Förderin und Erzeugerin einer edlen Tonbildung.

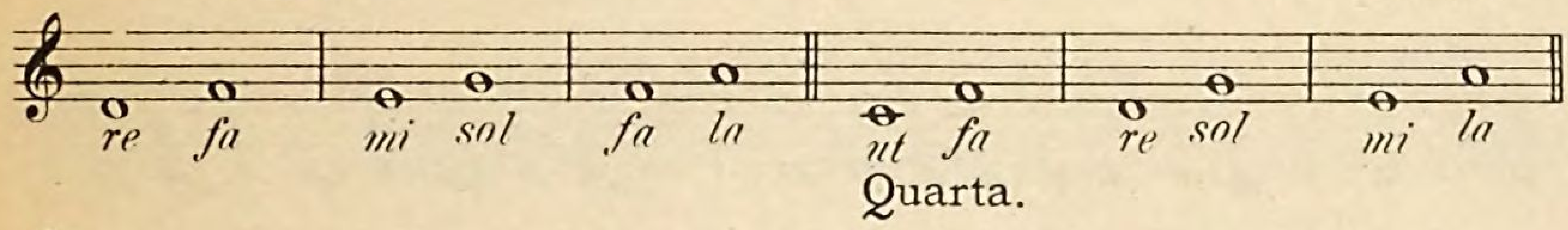
Diese Principien waren in der Schule des 18ten Jahrhunderts in Vergessenheit gerathen, schon zu Tosis Zeiten (1723) und wir werden ihm jetzt, nachdem wir sie kennen gelernt haben, Recht geben, wenn er für den Verfall der Gesangskunst die Nichtachtung „des Altväterischen" verantwortlich macht. Stockhausen hat ihnen durch Aufnahme in seine „Methode" und durch tägliche Anwendung in seiner umfangreichen Lehrthätigkeit, wiederum praktische Geltung und Verwerthung verschafft. Sie bilden den Mittelpunkt seines Systems und werden, nunmehr durch seine Erfolge erprobt, nicht blos für alle Zeiten dem Vergessen entrissen sein, sondern die Basis werden, für jede gesangliche Ausbildung!

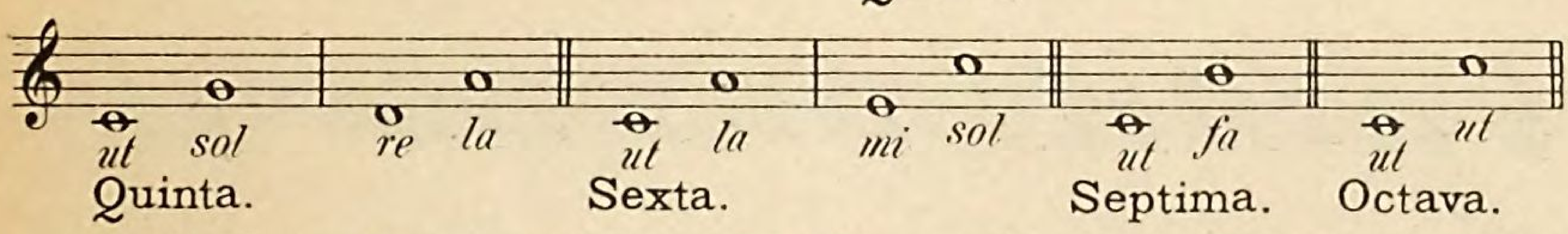
Möge dieser Arbeit ein bescheidener Antheil an diesem Erfolge beschieden sein!

Anhang

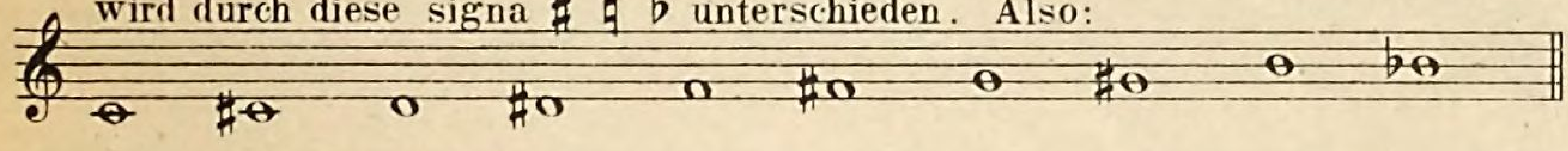
I. A: Die ersten Uebungen bestimmt für das Treffen der Intervalle.
Crüger: Rechter Weg zur Singekunst.



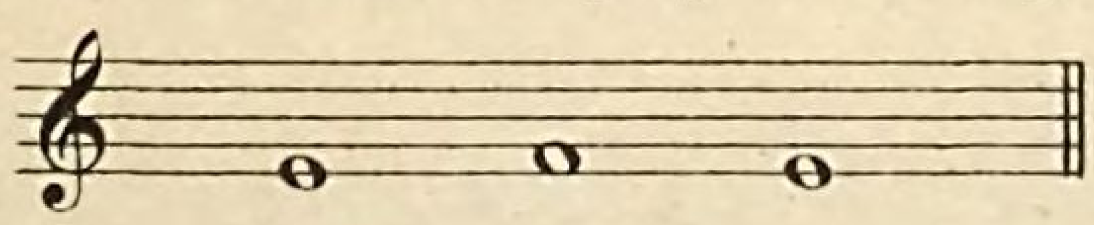




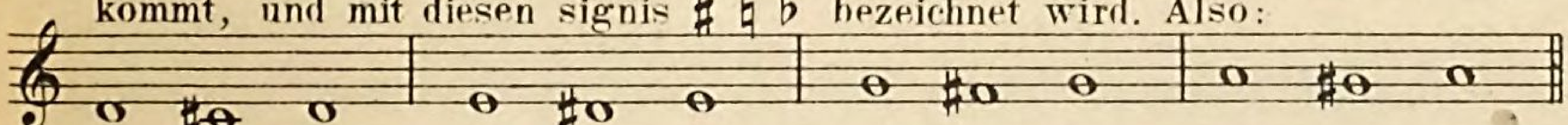
Semitonium minus kommt in e i n e r Clave und auf e i n e r linea oder spatio, wird durch diese signa ♯ ♮ ♭ unterschieden. Also:



Semitonium majus kommt in zweyen nechsten Clavibus und ist entweder naturale oder fictum. Naturale ist welches proprie und regulariter zwischen dem *mi* und *fa* fället. Also:



Fictum ist, welches extra ordinarie zwischen den andern nechsten Vocibus kommt, und mit diesen signis ♯ ♮ ♭ bezeichnet wird. Also:

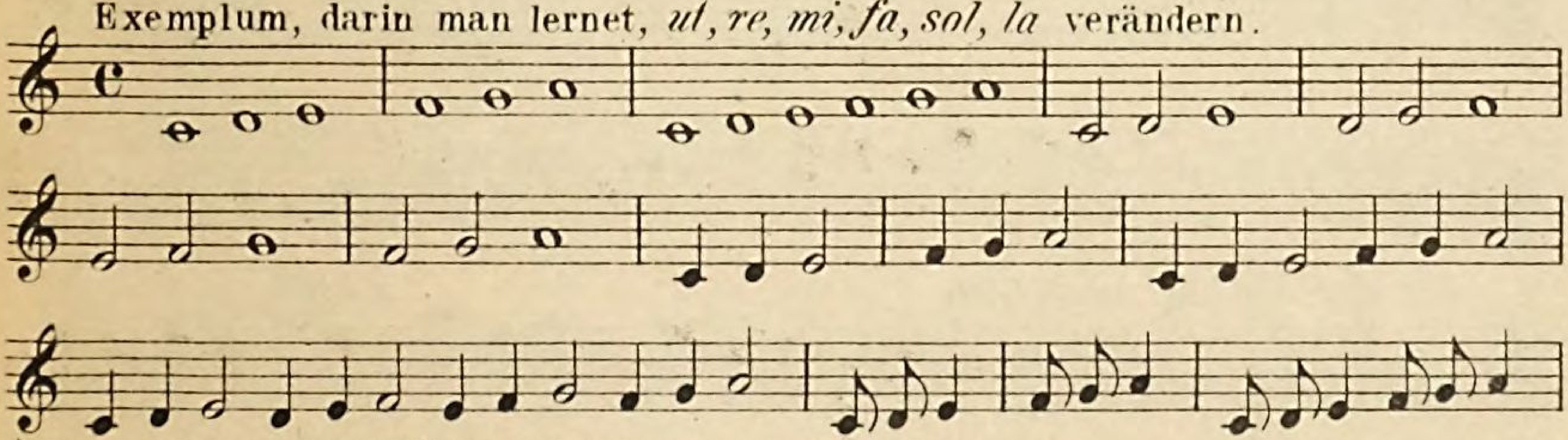


Uebungen zu demselben Zwecke, aus M. Daniele Friderici: Musica figuralis. Oder Newe, klärliche, richtige und verständliche Unterweisung der Singekunst u.s.w. Rostock 1649.

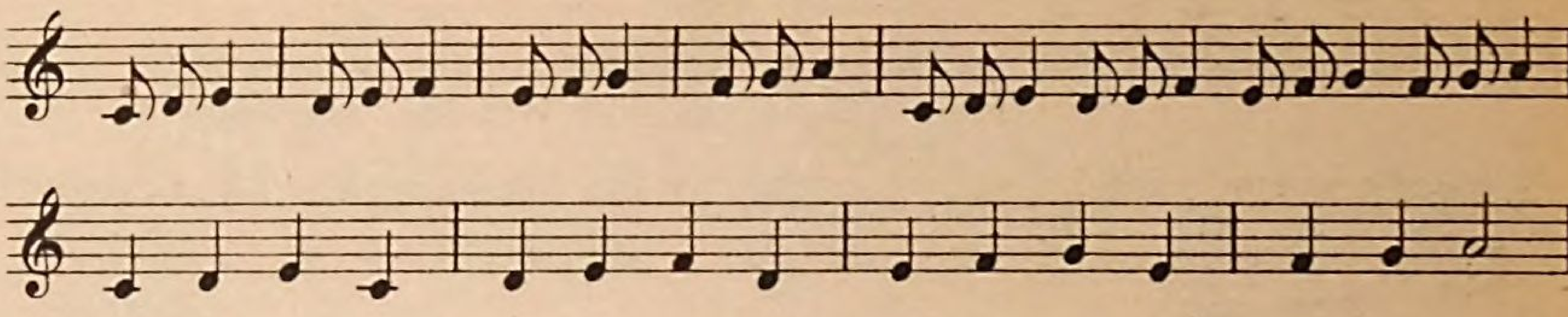
Exemplum die Noten in unisono auf einen schlag (Takt) recht zu theilen und pronuncire zu lernen.



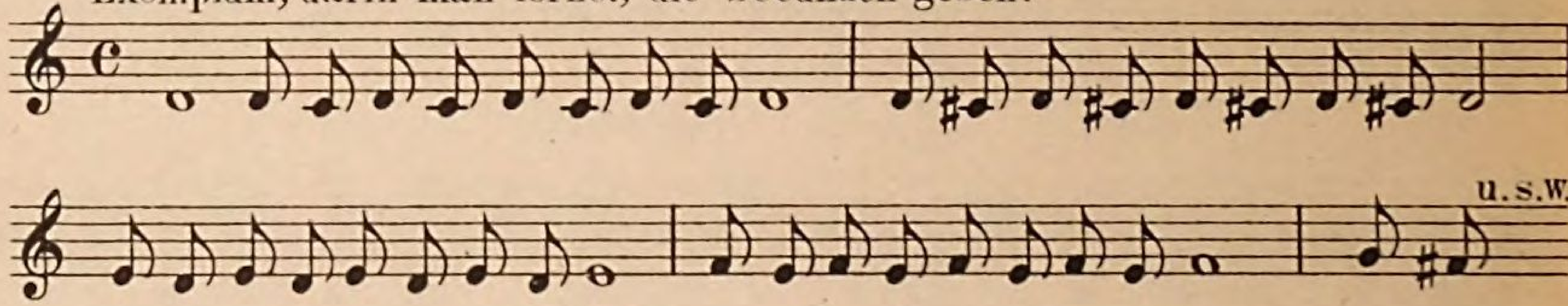
Exemplum, darin man lernet, *ut, re, mi, fa, sol, la* verändern.



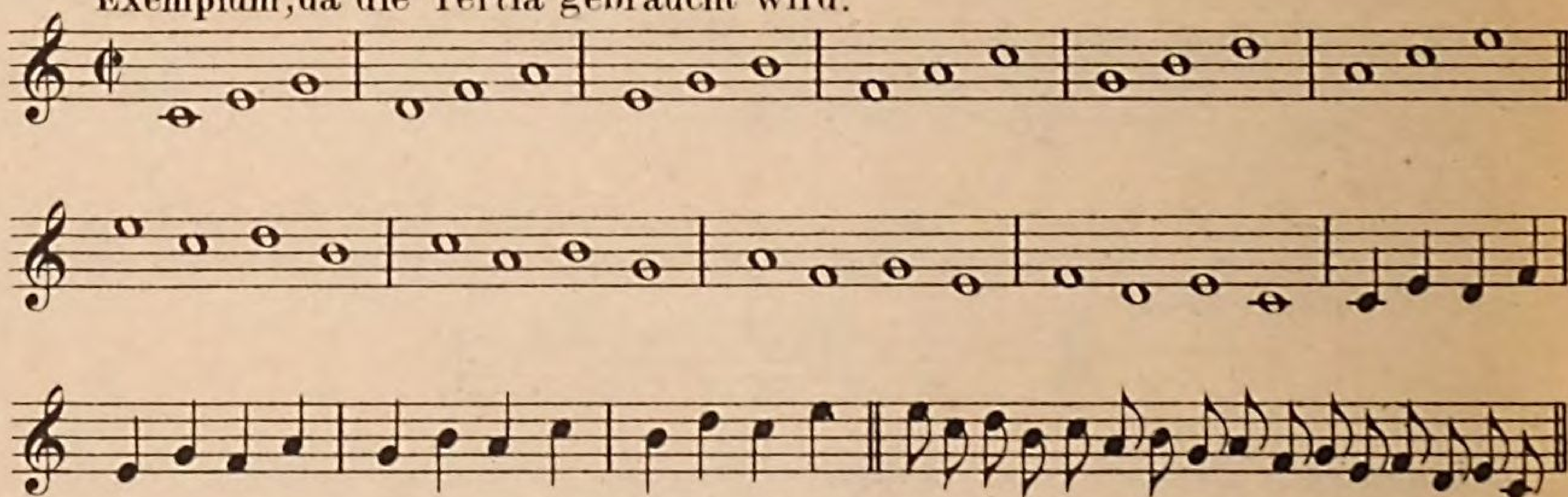
1) Die eingeklammerten Schlüssel sind diejenigen des Originals.



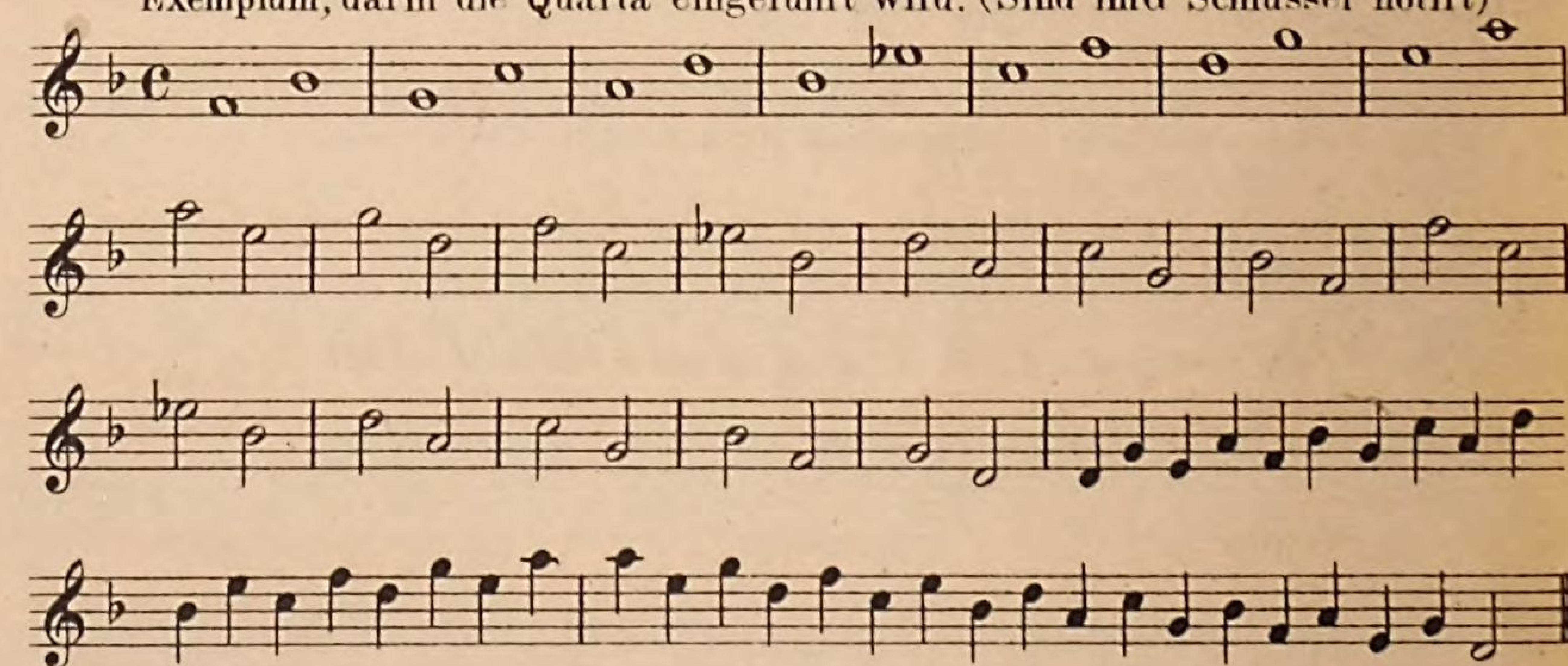
Exemplum, darin man lernet, die Secunden geben.



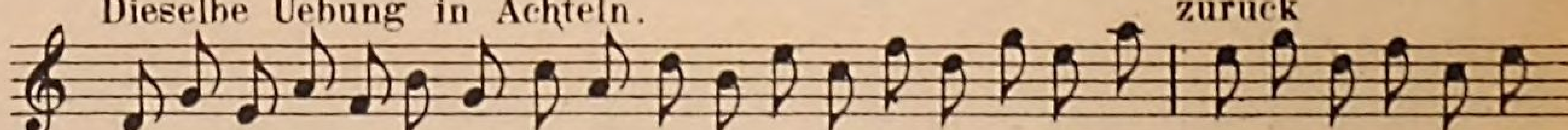
Exemplum, da die Tertia gebraucht wird.



Exemplum, darin die Quarta eingeführt wird. (Sind im G Schlüssel notirt)

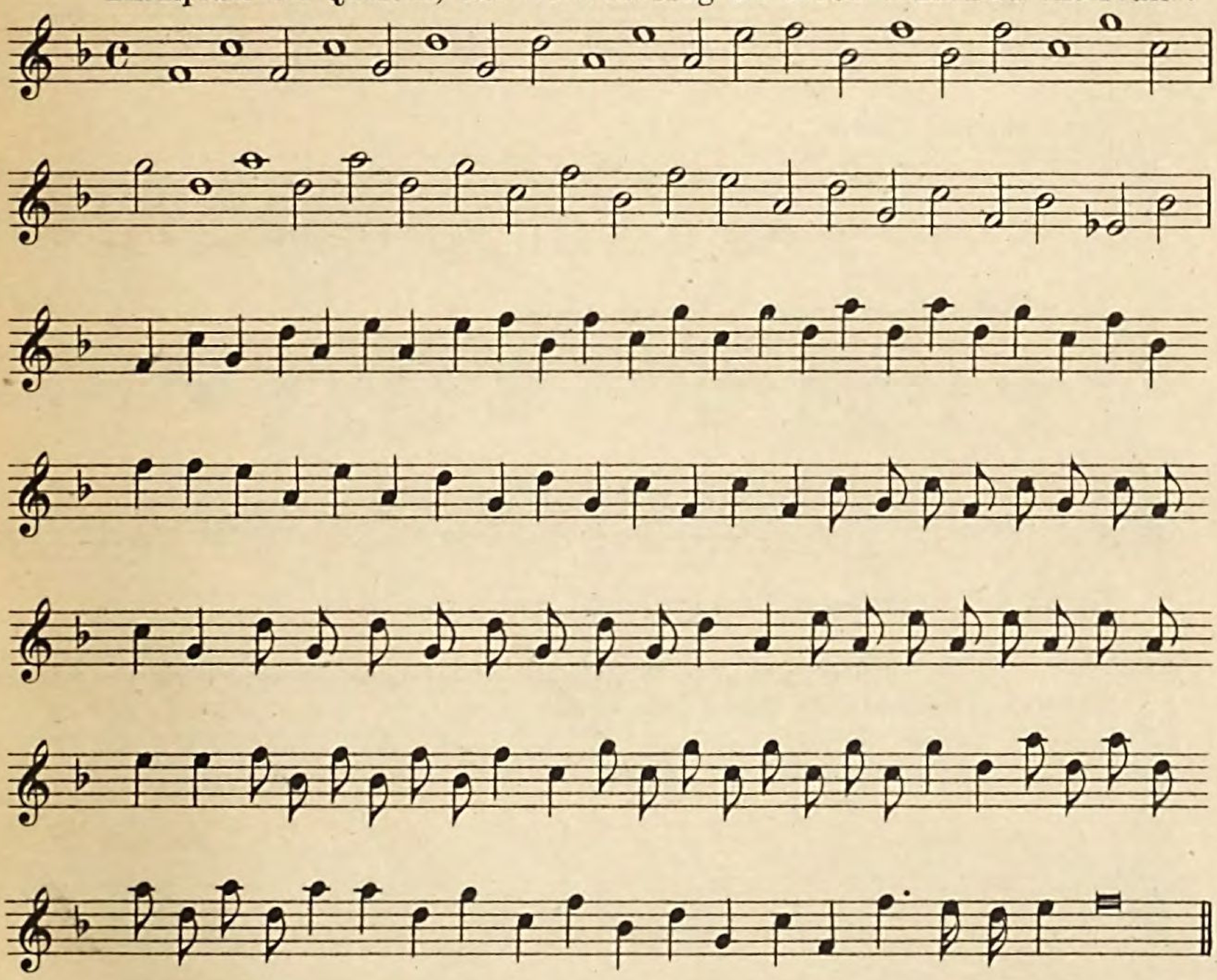


Dieselbe Uebung in Achteln.

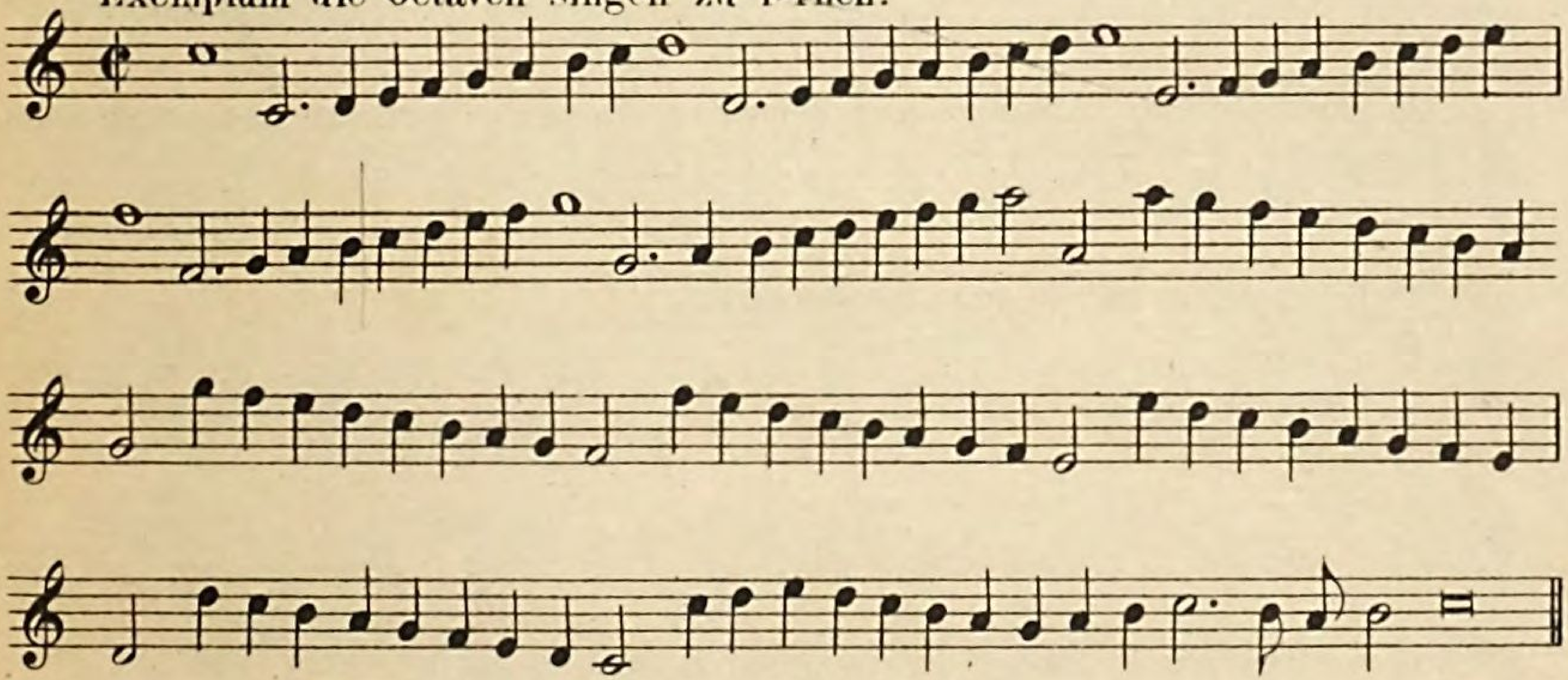




Exemplum der Quinten, mit Wiederholung der schon bekannten Intervalle.

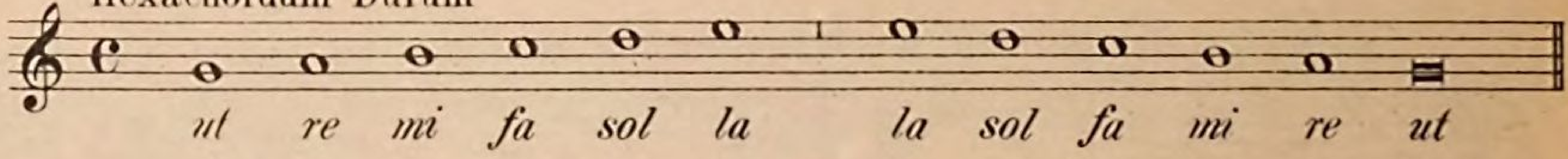


Exemplum die Octaven singen zu lernen.

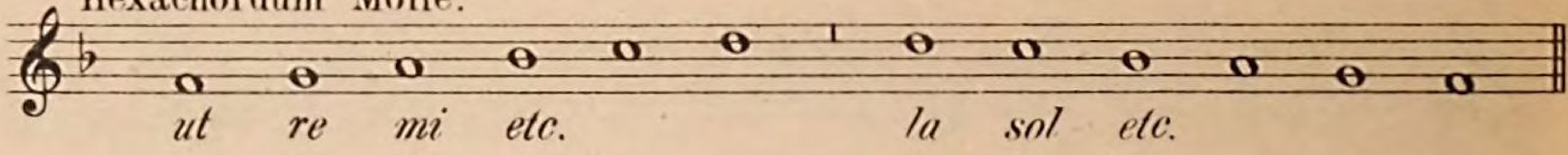


Crüger: Exercitationum Musicarum Classis Prima: Darinnen verfasset seyen etliche kurze Anleitungen für die Jugend die gebräuchlichsten Intervalle daraus desto leichter zu fassen und zu lernen.

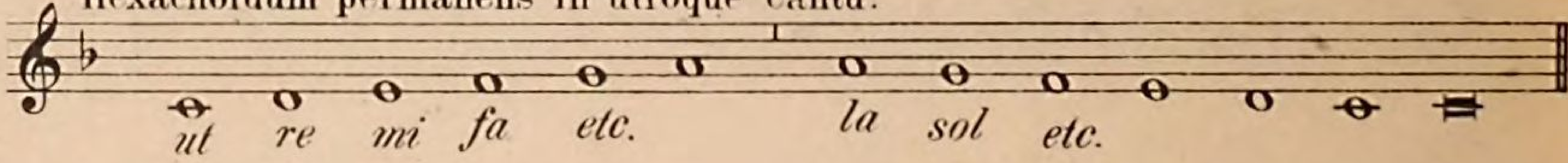
Hexachordum Durum

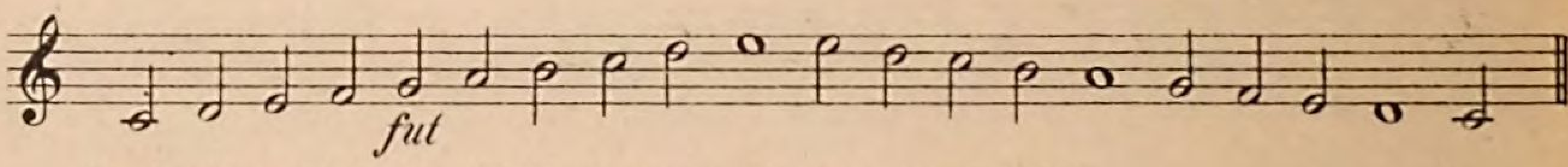


Hexachordum Molle.



Hexachordum permanens in utroque cantu.

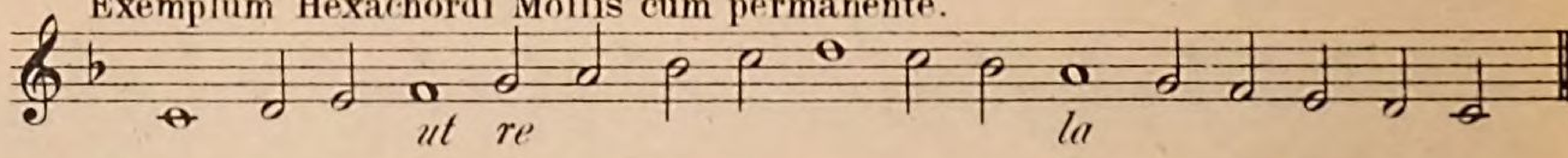




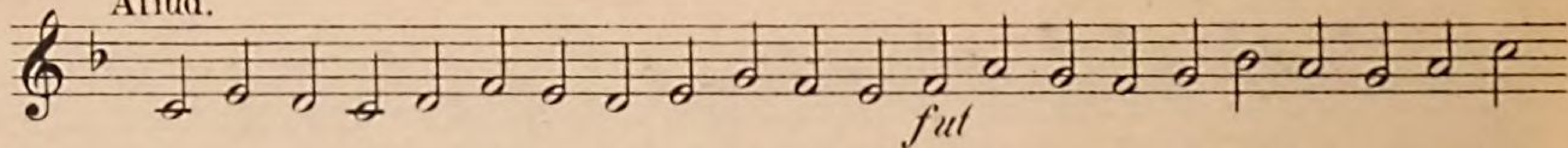
Exemplum Hexachordi Duri conjuncti cum permanente.

Jede Note wird bezeichnet. Die hier zugefügten Bezeichnungen dienen zur Erleichterung.

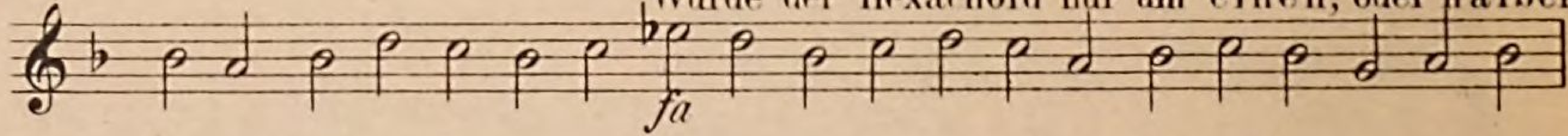
Exemplum Hexachordi Mollis cum permanente.



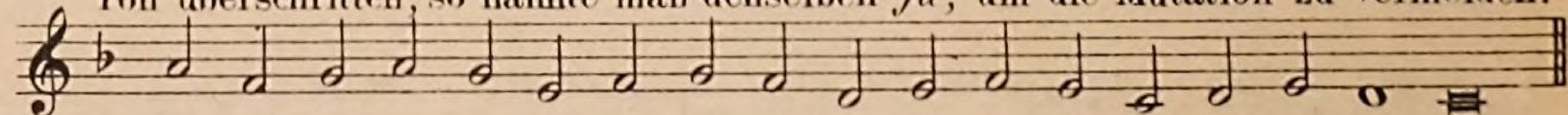
Aliud.



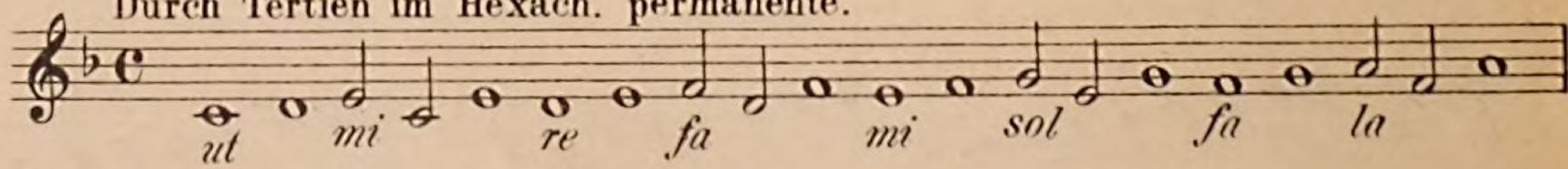
Wurde der Hexachord nur um einen, oder halben

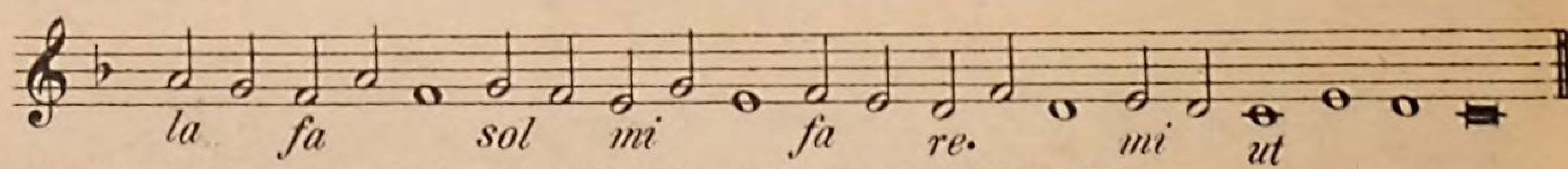


Ton überschritten, so nannte man denselben *fa*, um die Mutation zu vermeiden.



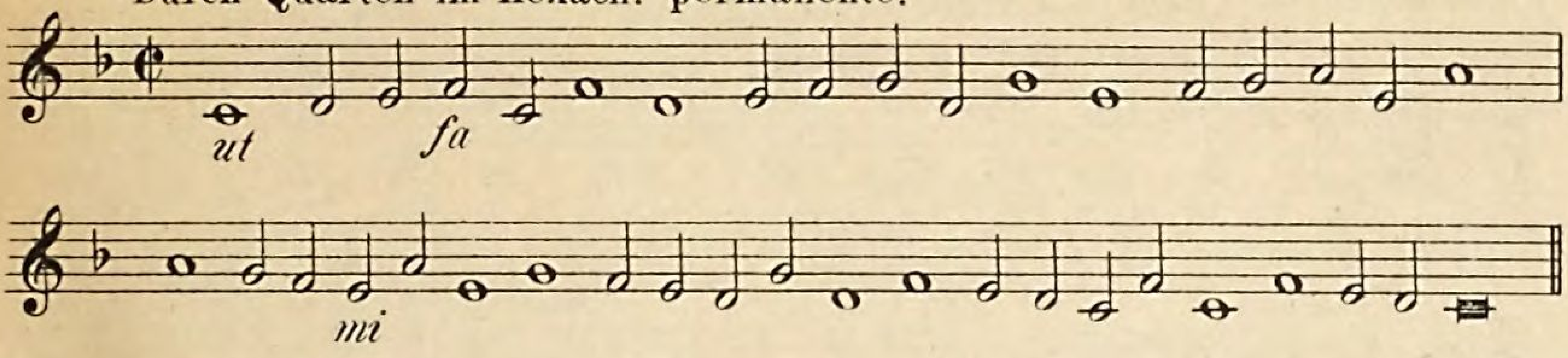
Durch Tertien im Hexach. permanente.



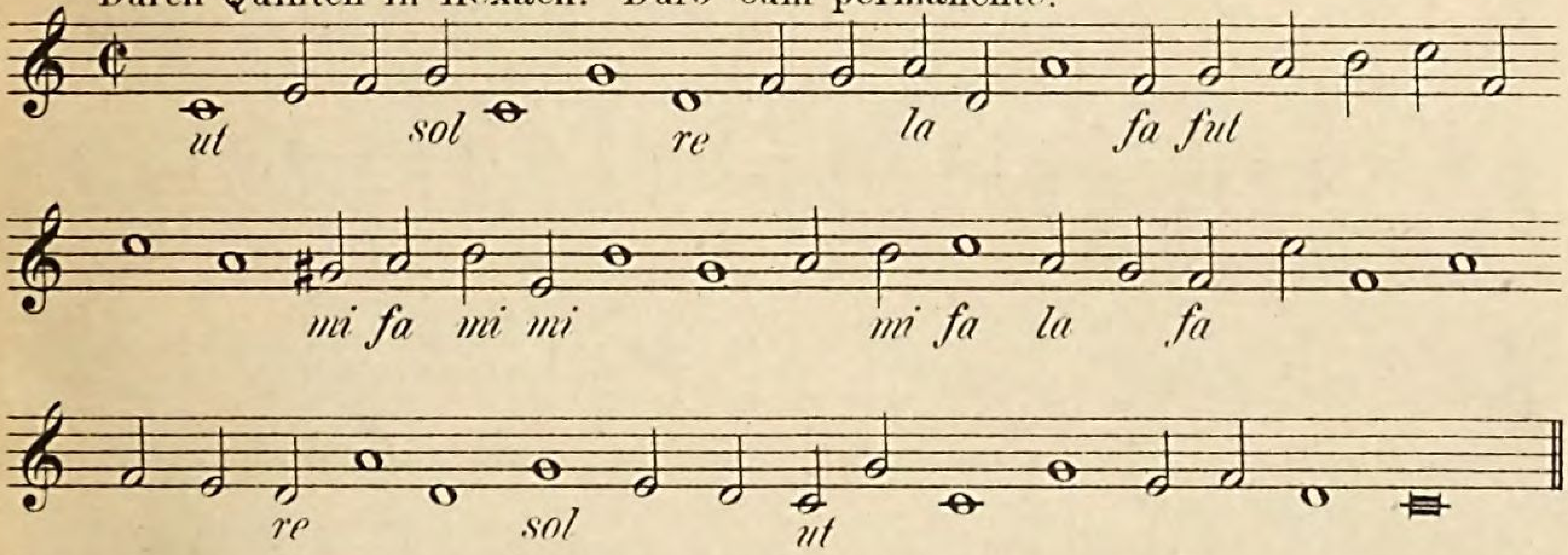


Es folgen dieselben Uebungen im Hexach. Duro und Molli.

Durch Quarten im Hexach. permanente.



Durch Quinten in Hexach. Duro cum permanente.



Durch Octaven.



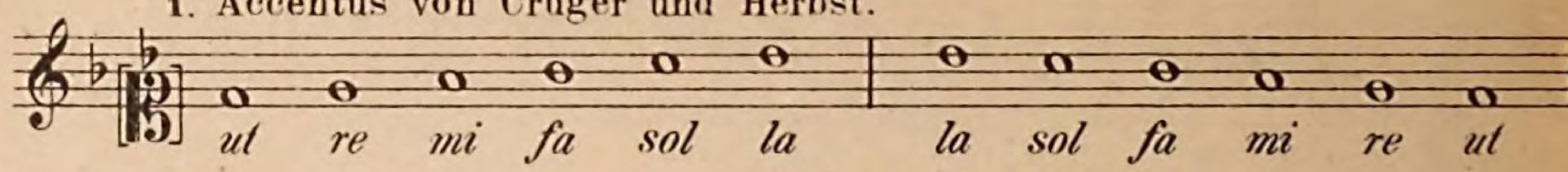
Hierauf können noch nachfolgende und andere dergleichen mehr bekannte Melodien mit der Jugend exerciret werden, woraus sie ein jedes Intervallum viel eher und leichter wird fassen und exprimiren lernen, als wenn derselben unbekannte Melodien fürgeschrieben würden. Als:



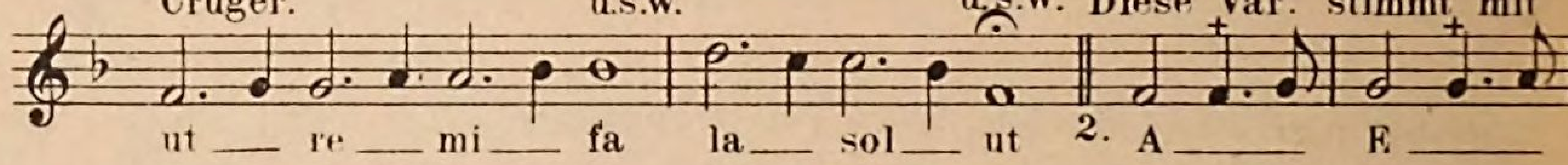
Folgen noch andere Choralmelodien. Eine feste Burg, Allein zu dir, Herr Jesu Christ, Herr Christ der einzig Gottes Sohn.

I.B. Solfeggio und Vocalisation, im Umfange des Hexachord.

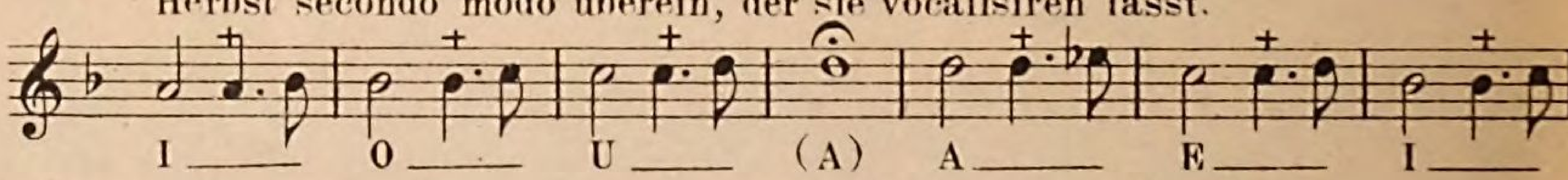
1. Accentus von Crüger und Herbst.



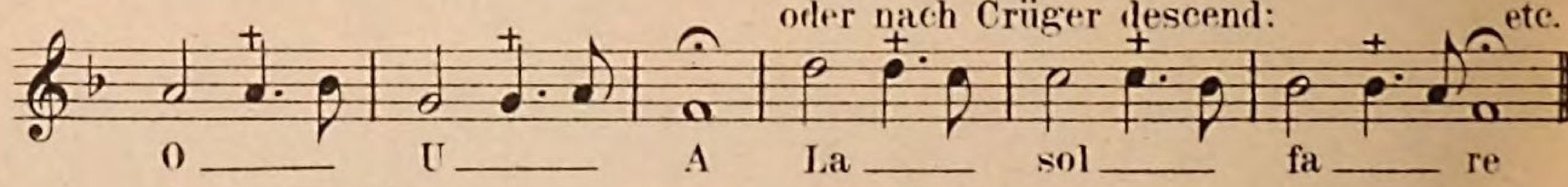
Var. 1.
Crüger. u.s.w. u.s.w. Diese Var. stimmt mit



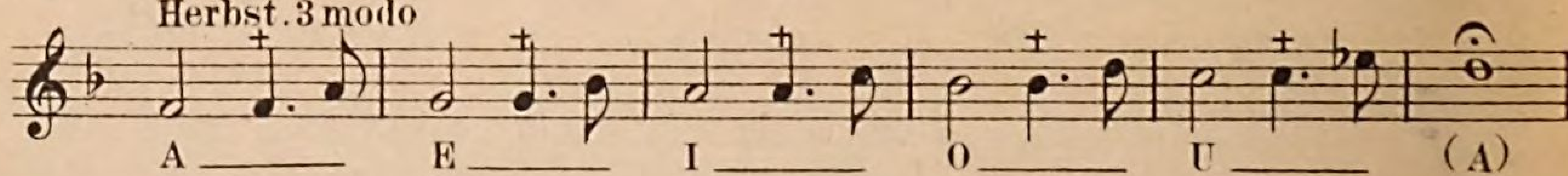
Herbst secondo modo überein, der sie vocalisiren lässt.

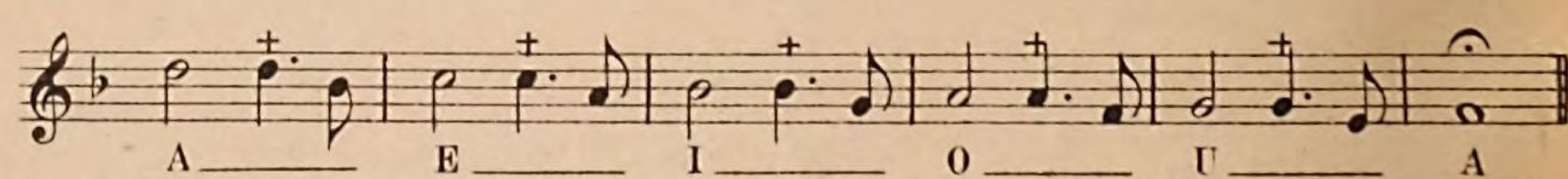


oder nach Crüger descend: etc.



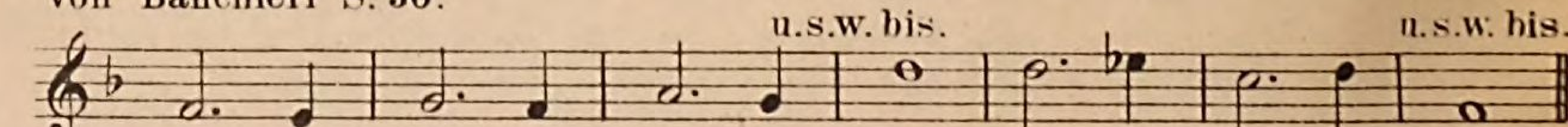
Herbst. 3 modo



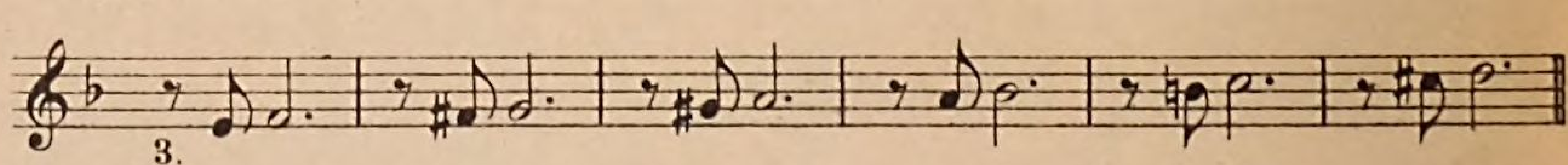


In den Uebungen von Crüger. Var 2 und Herbst secondo und tertio modo sind die mit + bezeichneten Noten anzuhauchen. vergl. Text VI Note raddoppiate. Stockhausen, Methode, setzt irrthümlich einen Bogen, vergl. auch die Passaggien von Banchieri S. 50.

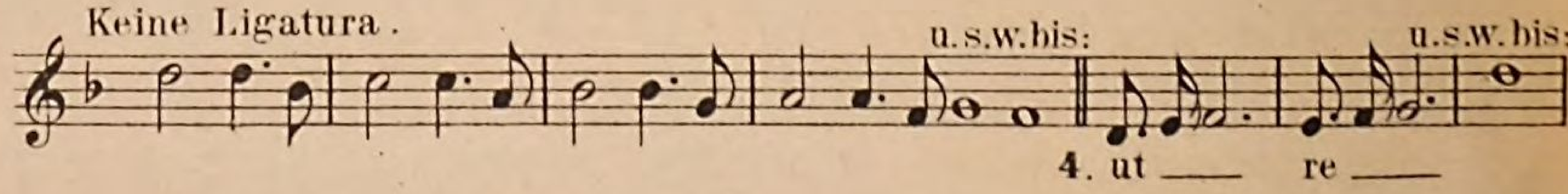
u.s.w. bis. u.s.w. bis.



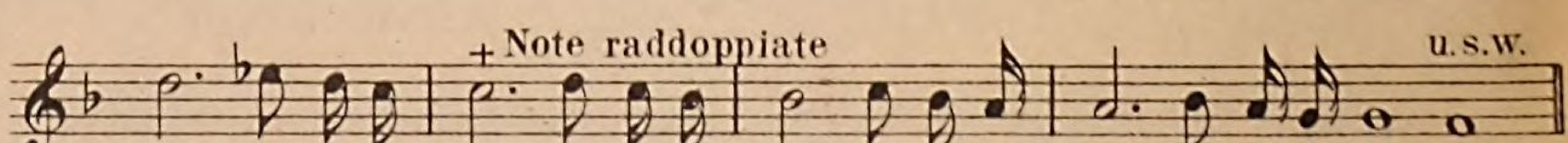
Crüger. Var. 2.



Keine Ligatura. u.s.w. bis: u.s.w. bis:

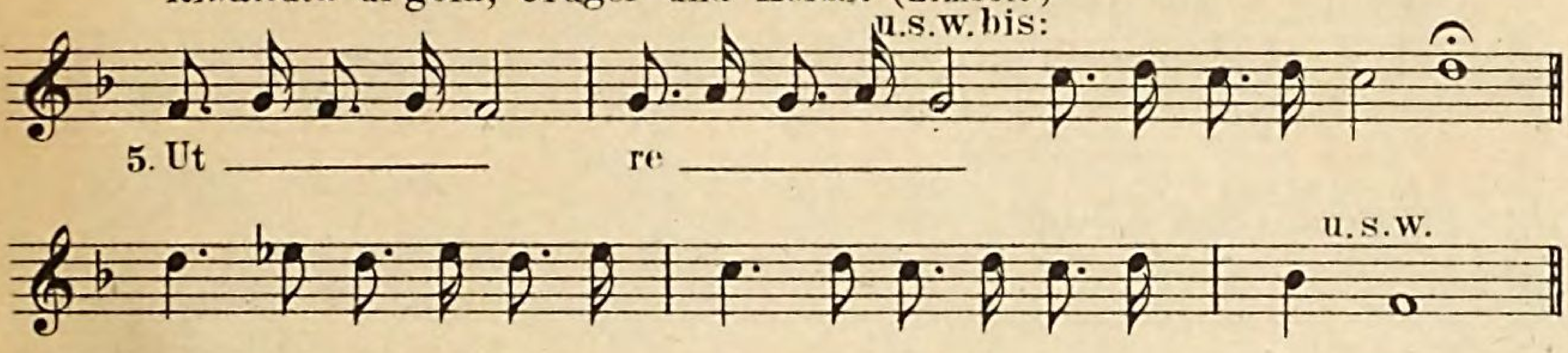


+ Note raddoppiate u.s.w.

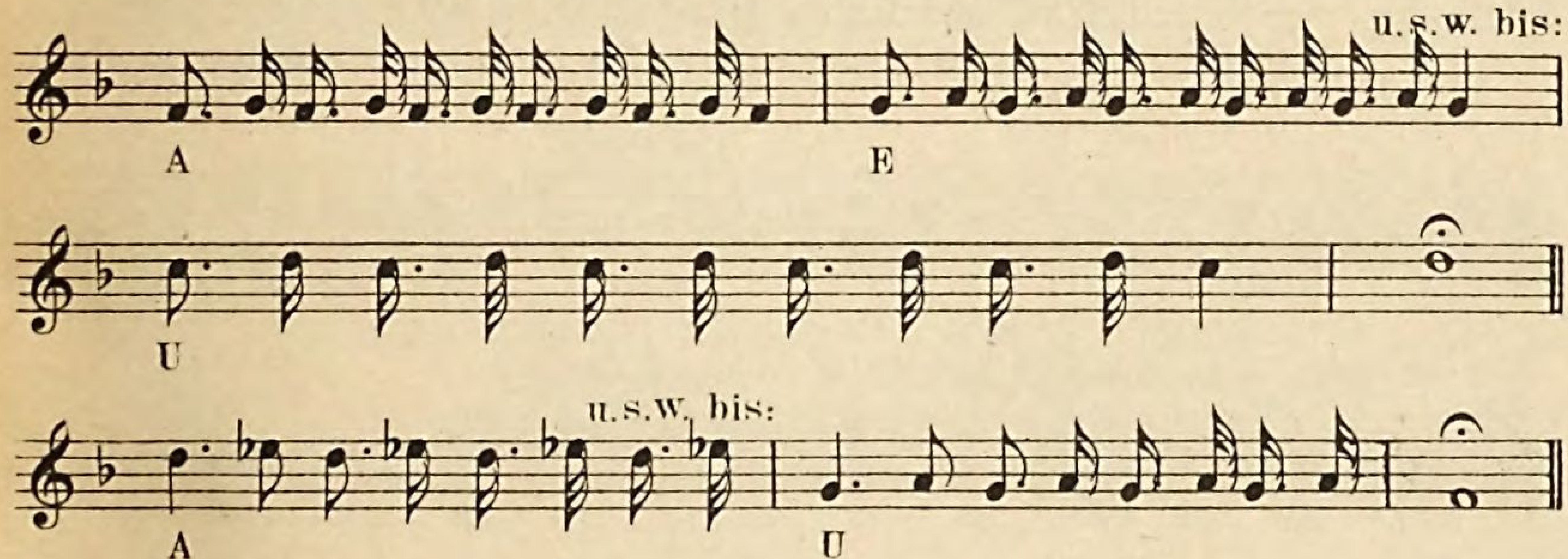


1. Es empfiehlt sich, die folgenden Uebungen (bis S. 12) auch in moderner Manier zu solfeggiren, d. h. jede Note zu benennen, und die siebente Silbe „si" anzuwenden.

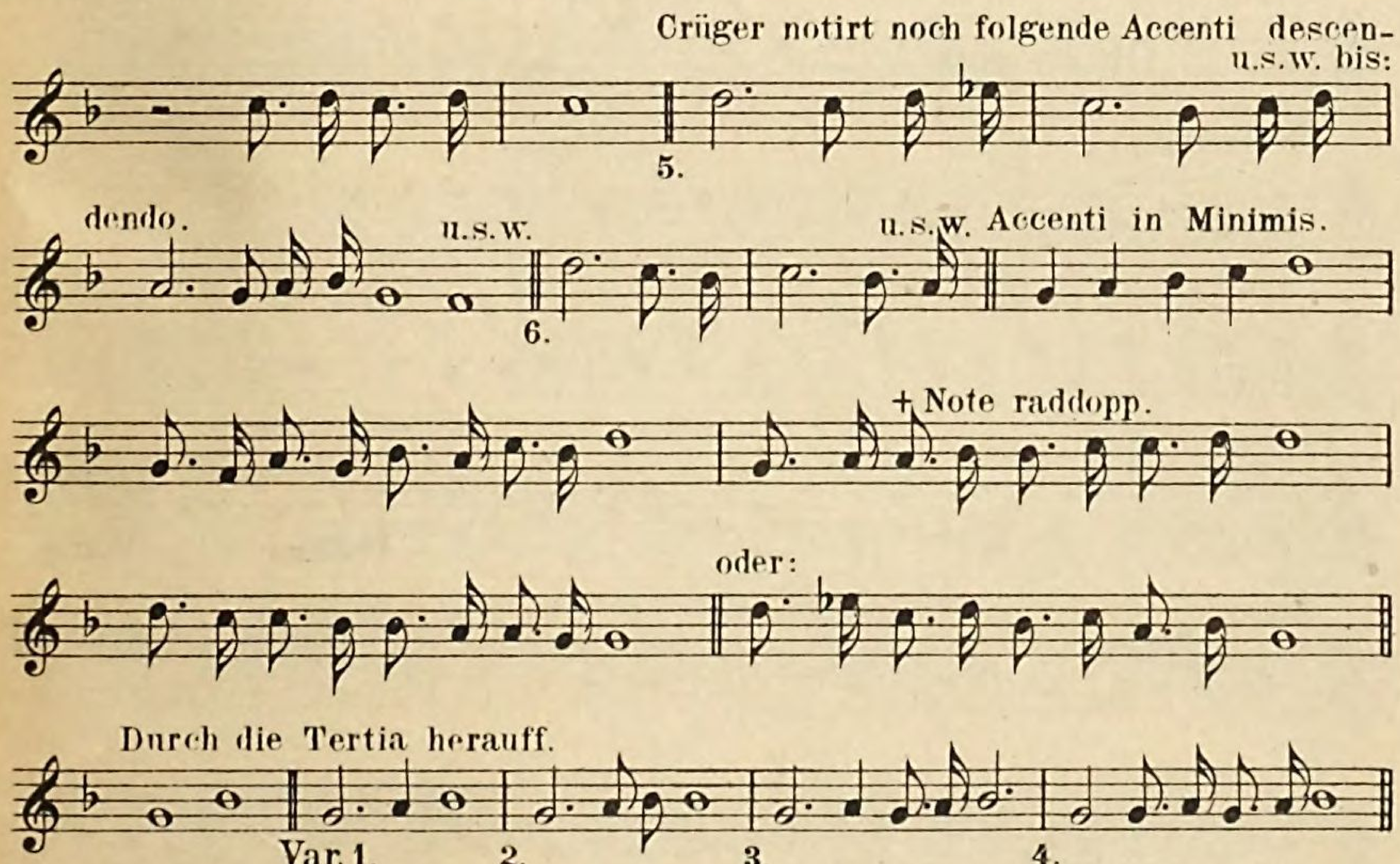
Ribattuta di gola, Cruger und Herbst (Zimbelo)



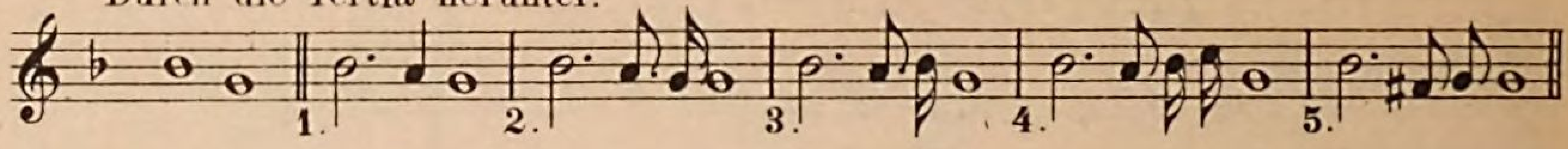
Herbst fügt noch hinzu: Ribattuta di gola doppia. vgl. Text VI. Eine ausserordentlich beliebte Uebung zur Ausbildung der Kehlfertigkeit.



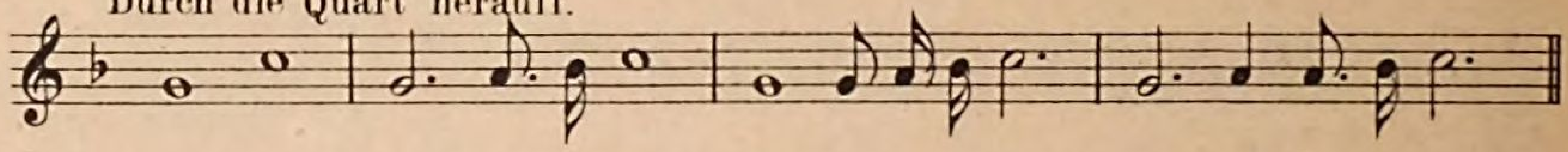
Diese Bewegung punctirter Secundenwiederholungen ist Caccini entnommen, der folgendermassen vorschreibt.



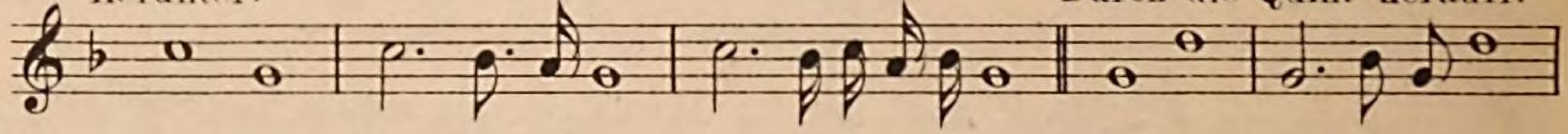
Durch die Tertia herunter.



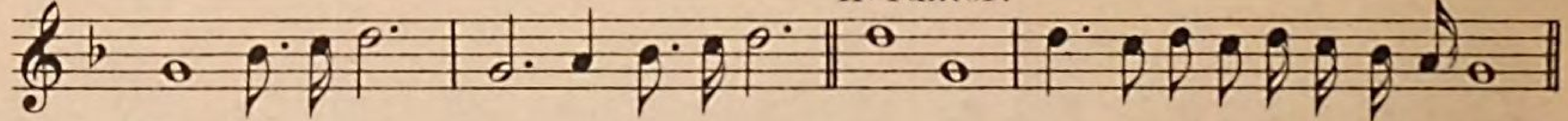
Durch die Quart herauff.



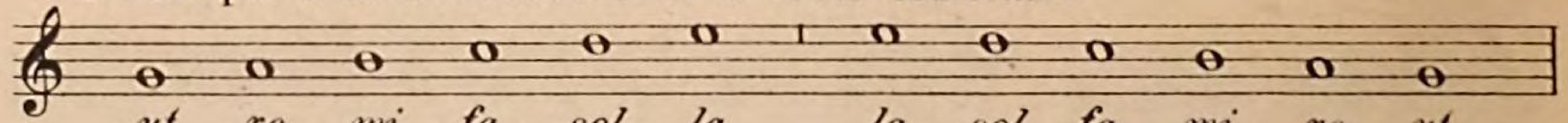
Herunter. Durch die Quint herauff.



Herunter.

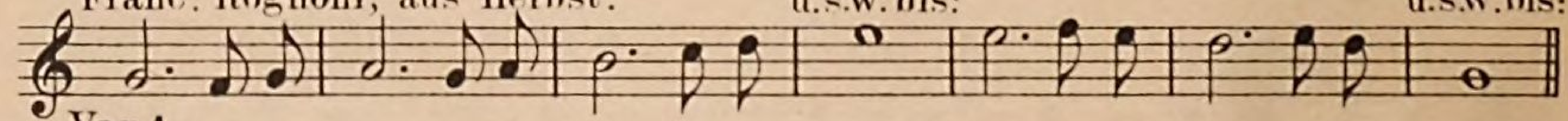


2 Exempla Diminutionum auf die 6 voces Musicales.

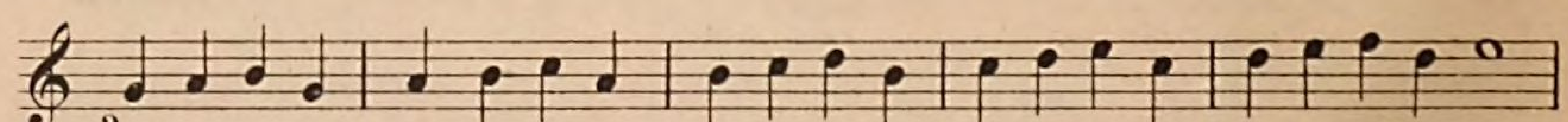


Sei voci Musicali ascendendo in Semibrevi, und descendendo in Semibrevi

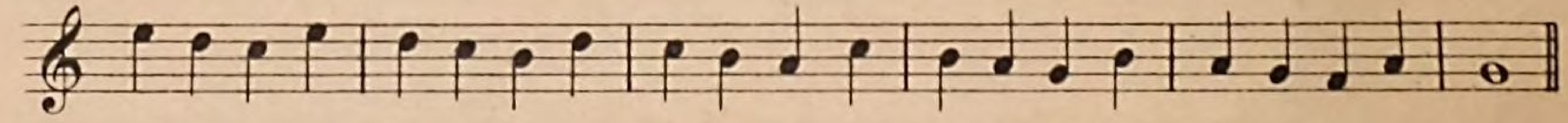
Franc. Rognoni, aus Herbst. u.s.w. bis: u.s.w. bis:



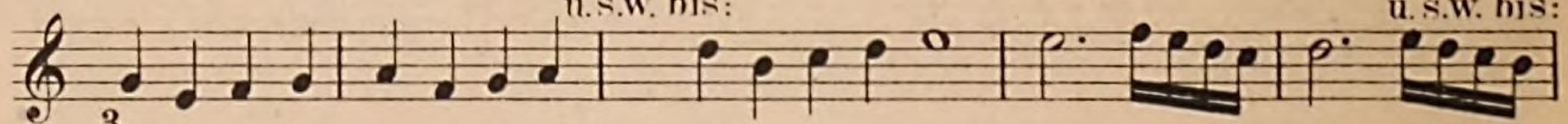
Var. 1.



2.

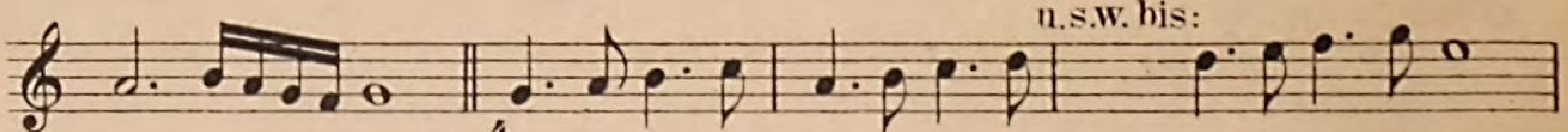


u.s.w. bis: u.s.w. bis:



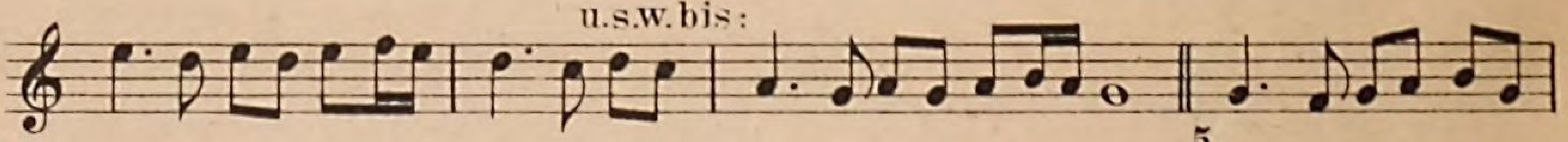
3.

u.s.w. bis:

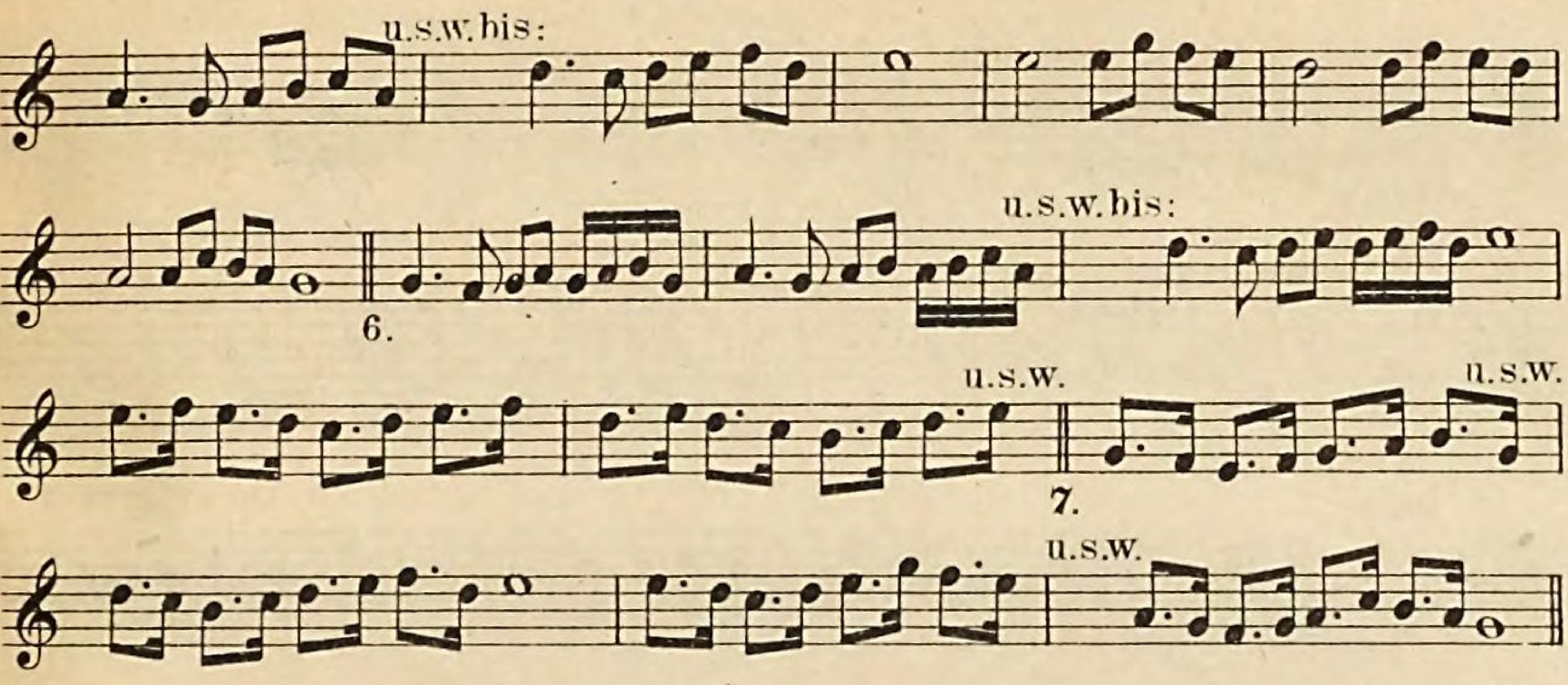


4.

u.s.w. bis:

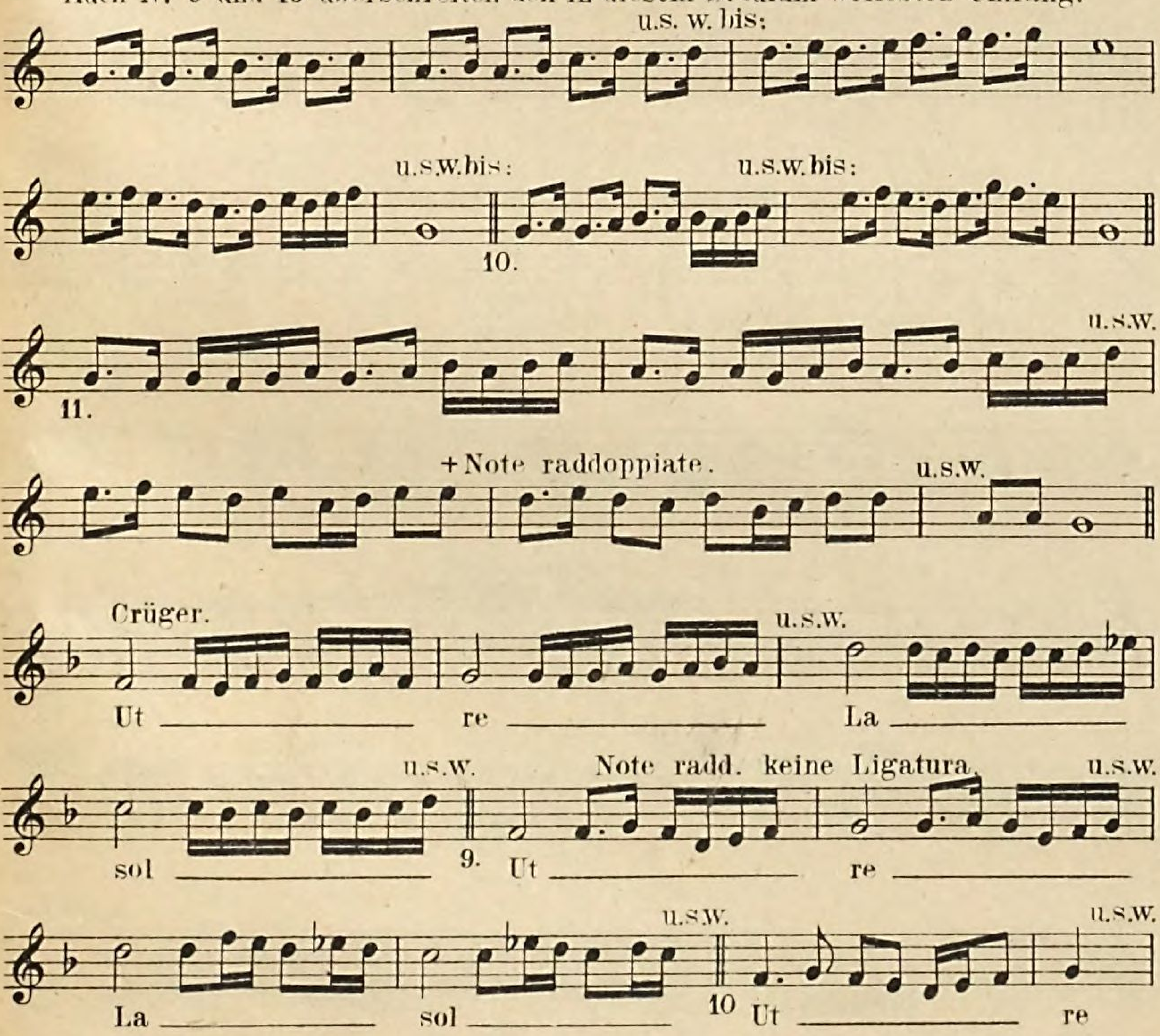


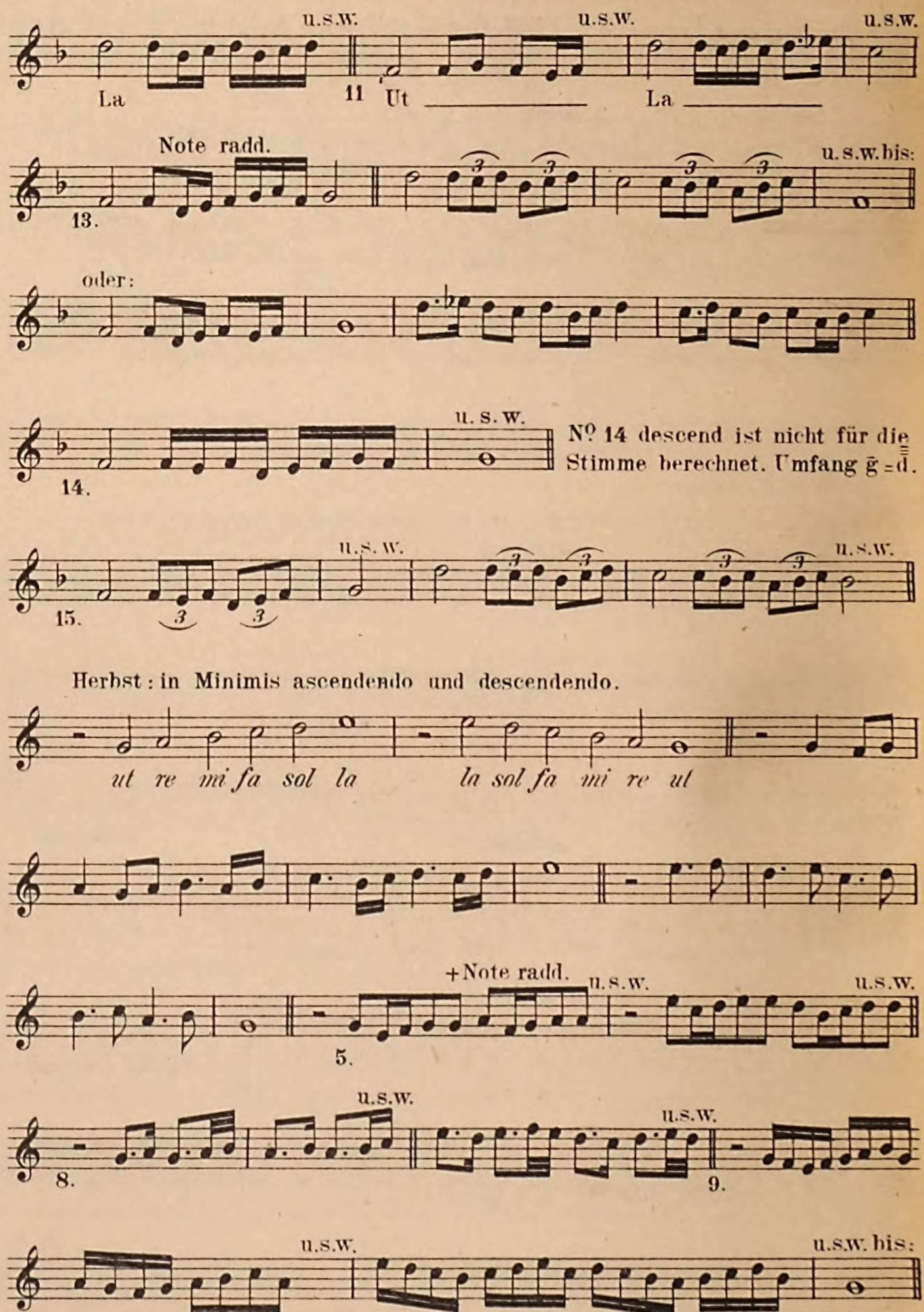
5.



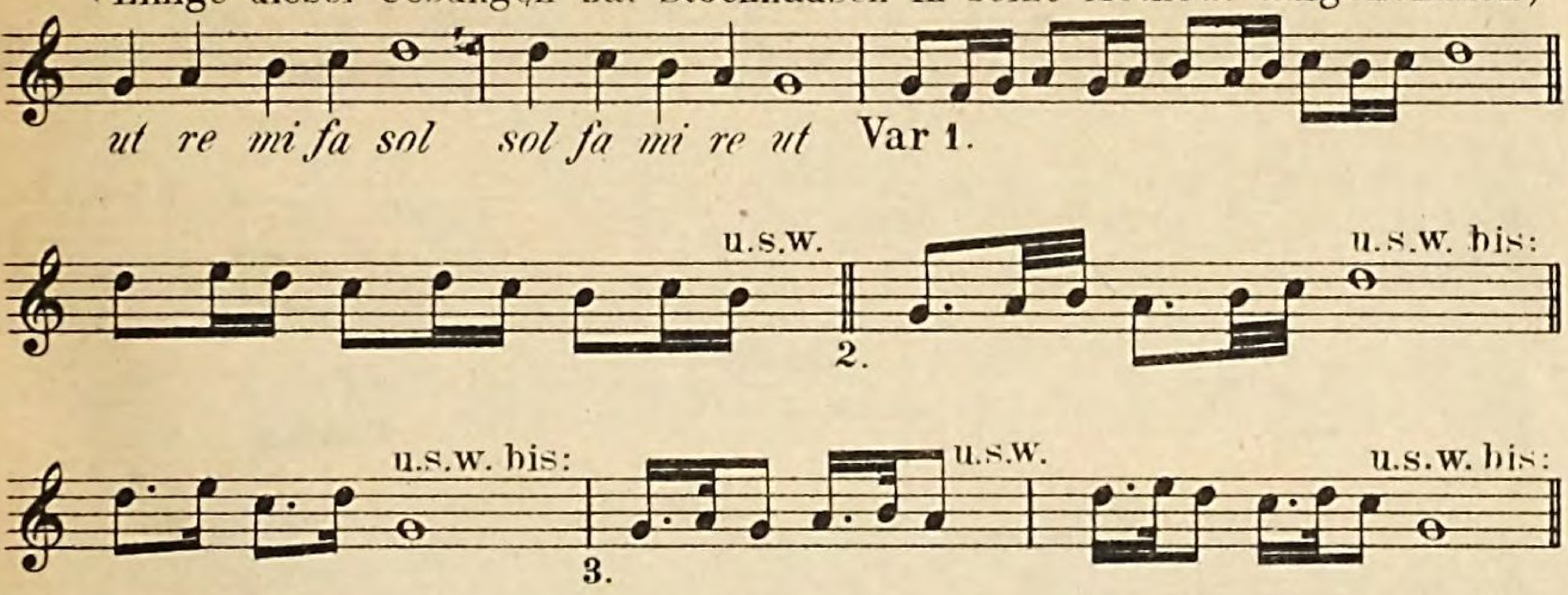
Die Uebungen Nº 8 ascend und 9 descend sind für Instrumente bestimmt, da sie einen selbst für Concertstücke jener Zeit ungebräuchlichen Umfang (c - c̿) bedingen.

Auch Nº 9 und 10 überschreiten den in diesem Stadium beliebten Umfang.




u.s.w.
La
11 Ut
u.s.w.
La
u.s.w.
Note radd.
13.
u.s.w. bis:
oder:
14.
u. s. w.
Nº 14 descend ist nicht für die Stimme berechnet. Umfang g = d.
15.
u.s.w.
u.s.w.
Herbst: in Minimis ascendendo und descendendo.
ut re mi fa sol la
la sol fa mi re ut
+Note radd.
u.s.w.
5.
u.s.w.
8.
u.s.w.
u.s.w.
9.
u.s.w.
u.s.w. bis:

Herbst: In Semiminimis ascendendo und descendo.
(Einige dieser Uebungen hat Stockhausen in seine Methode aufgenommen)

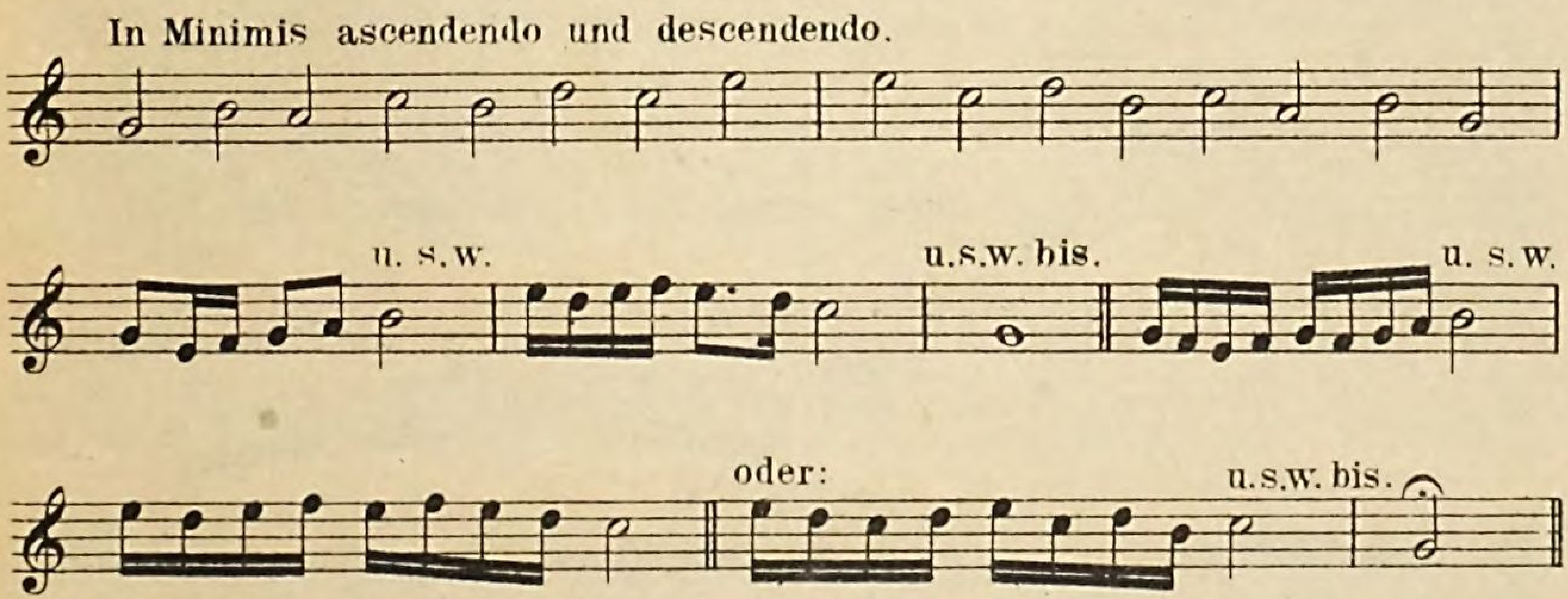


Herbst: Intervalle, als Tertiæ in Semibrevibus ascendentes u. descendentes.

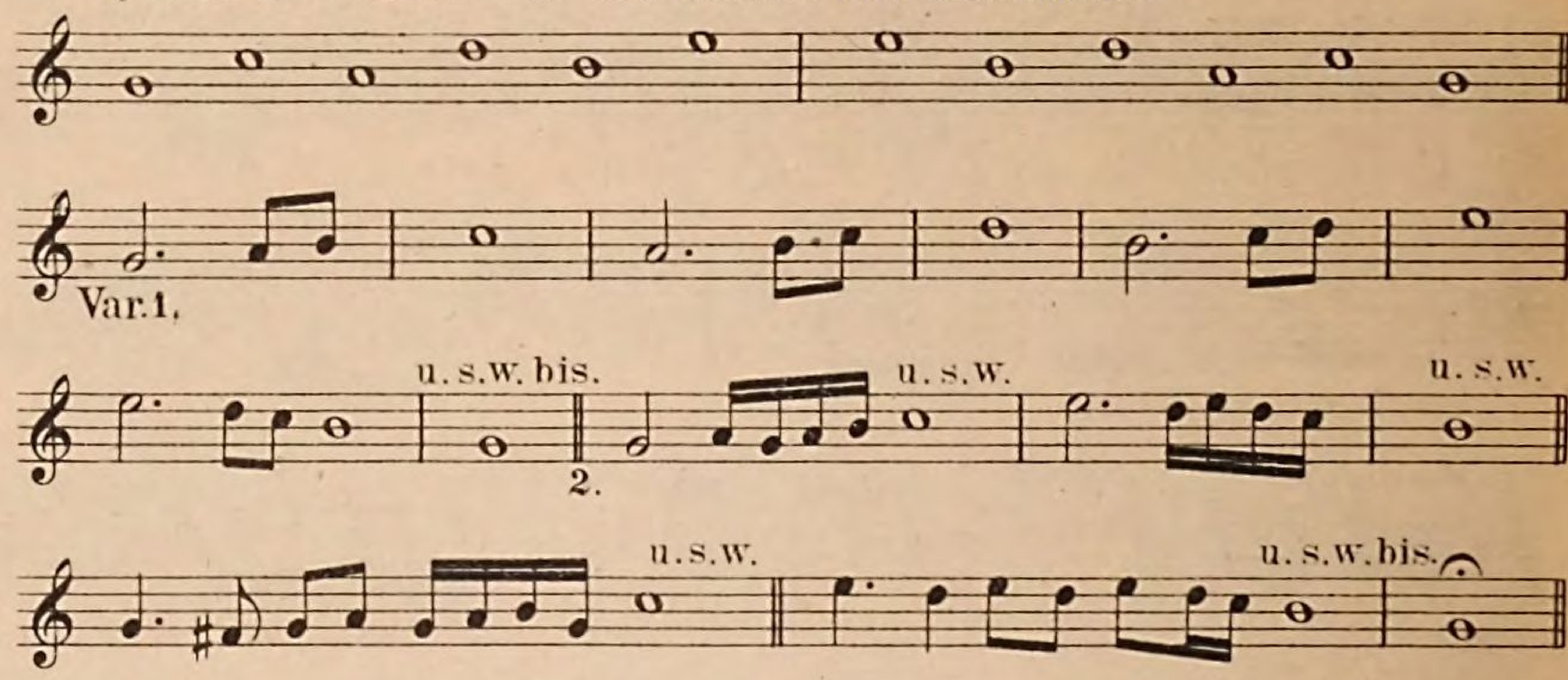
Diese Uebungen sind von Herbst selbst. (I. A. H. = Johann Andreas Herbst.)



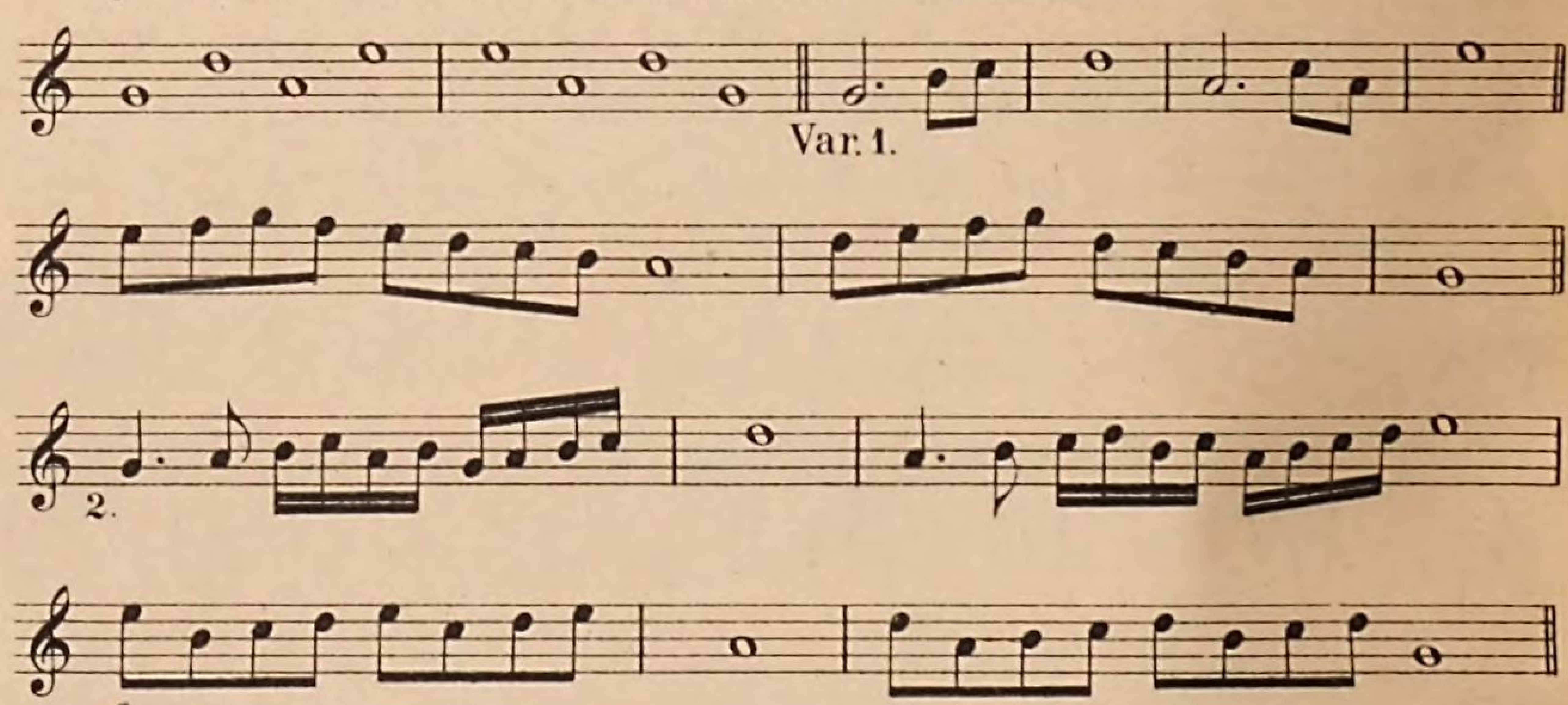
In Minimis ascendendo und descendendo.



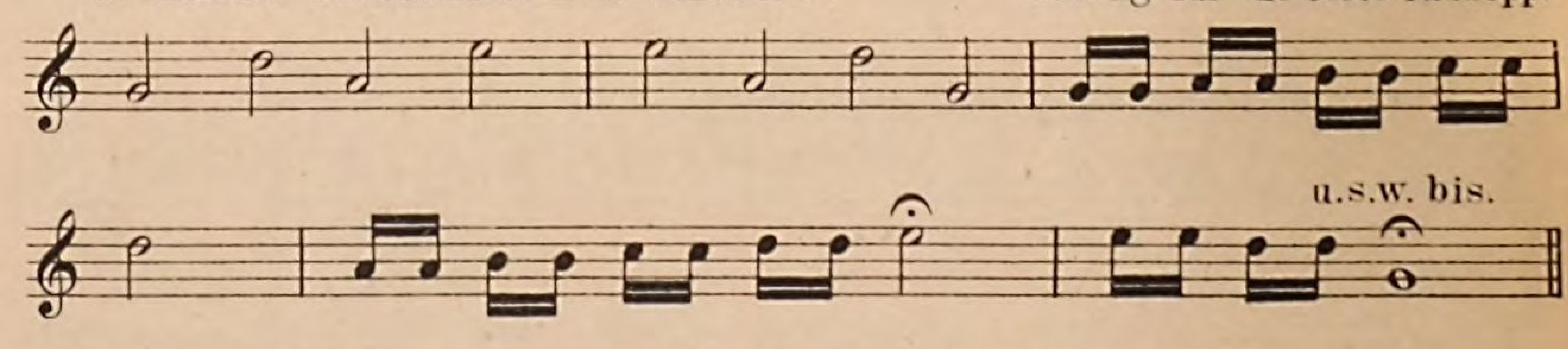
Quartæ in Semibrevibus ascendentes und descendentes



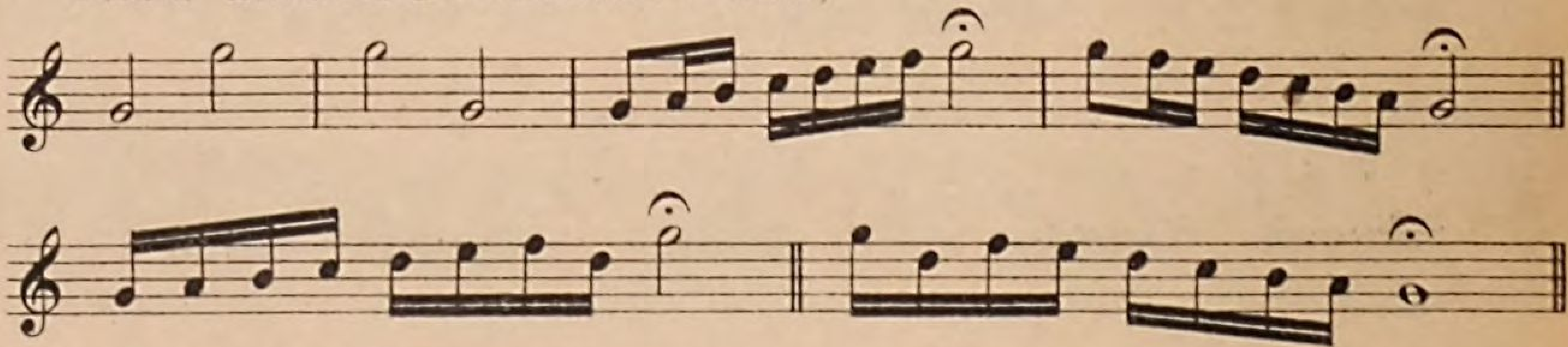
Quintæ in Semibrevibus ascendentes u. descendentes.



In Minimis ascendentes_ descendentes. Uebung für die Note raddopp.

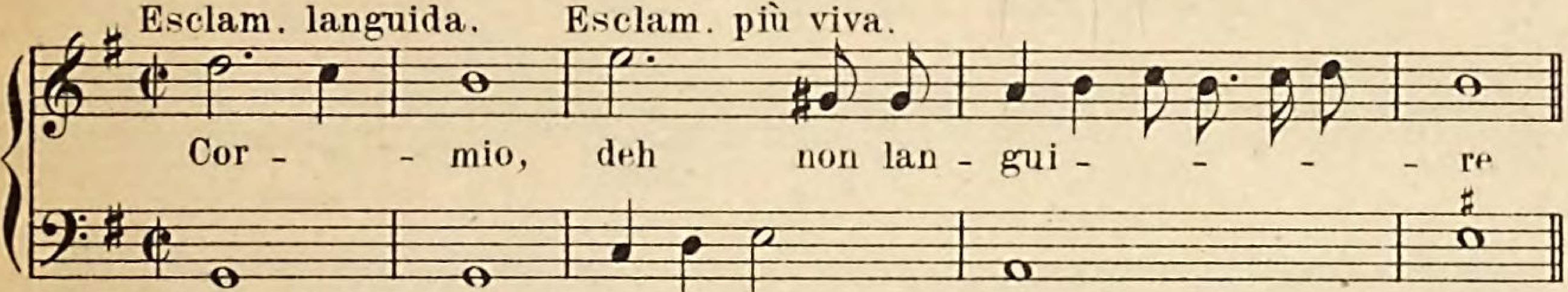


Octava ascendens_ descendens. (Tirata)



II. Beispiele für Esclamazionen und andere Ausdrucksmittel.

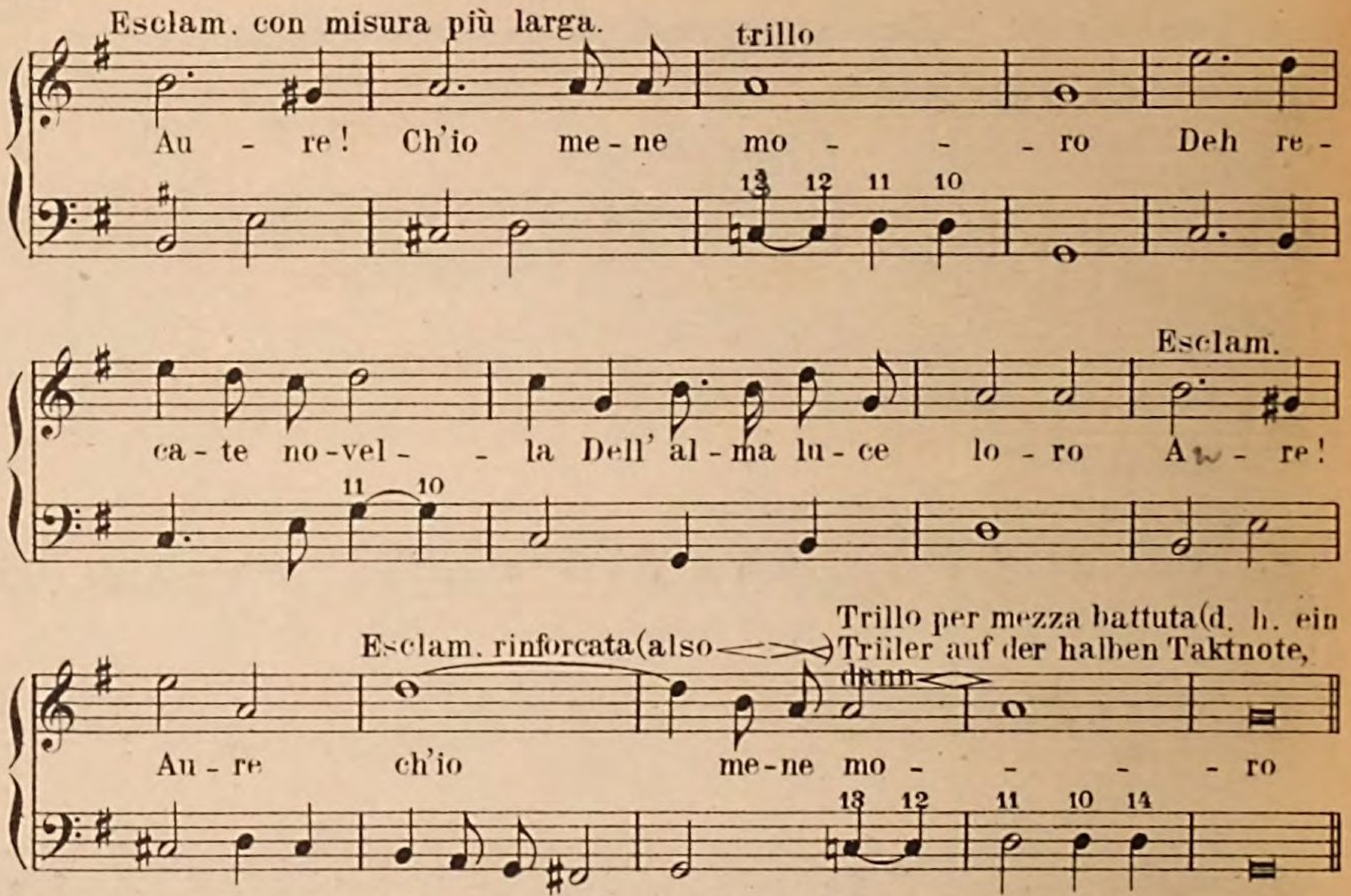
Caccini: „Nuove Musiche!"



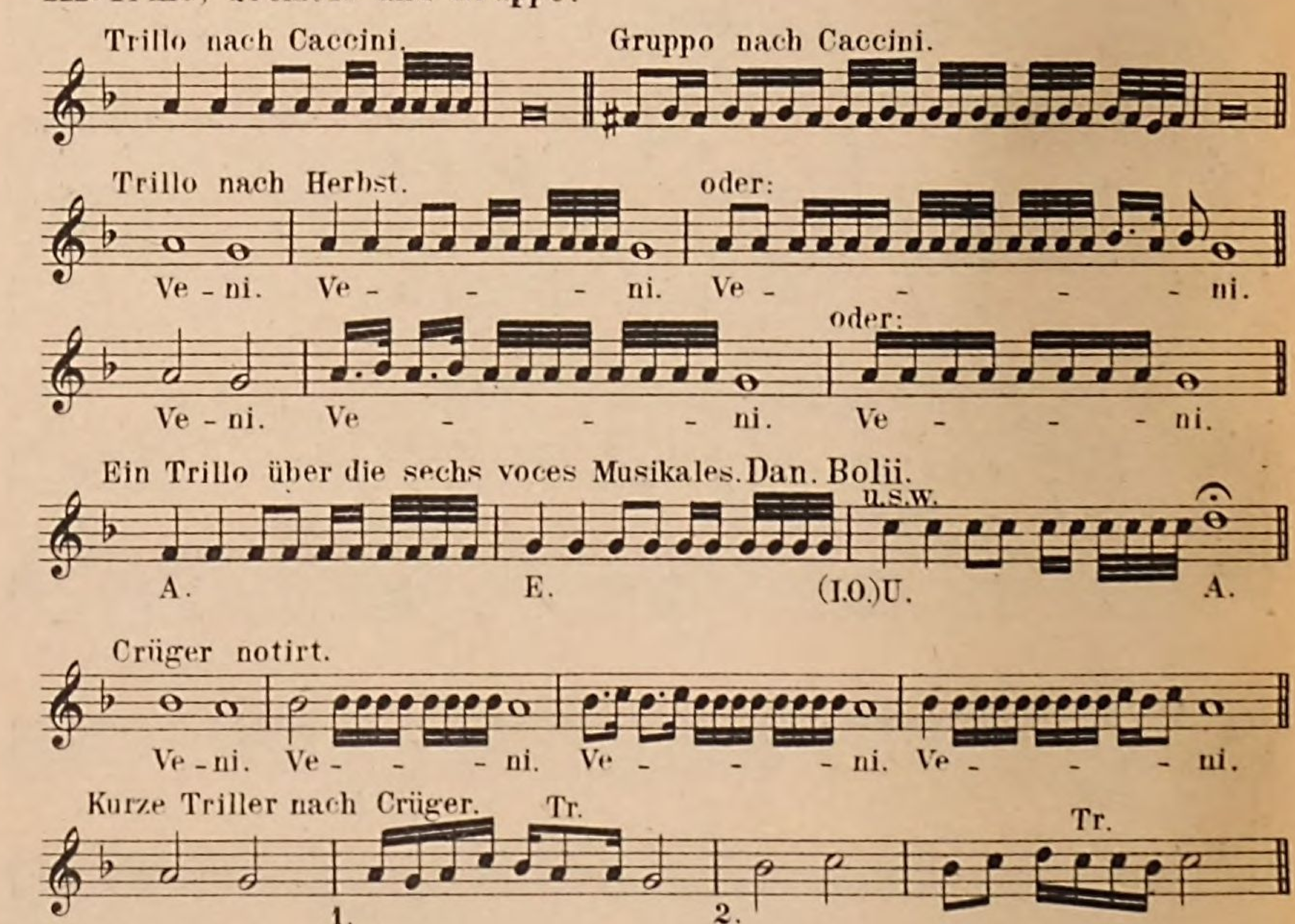
Vergl. auch IV Nº 4. a. b.

Madrigale.



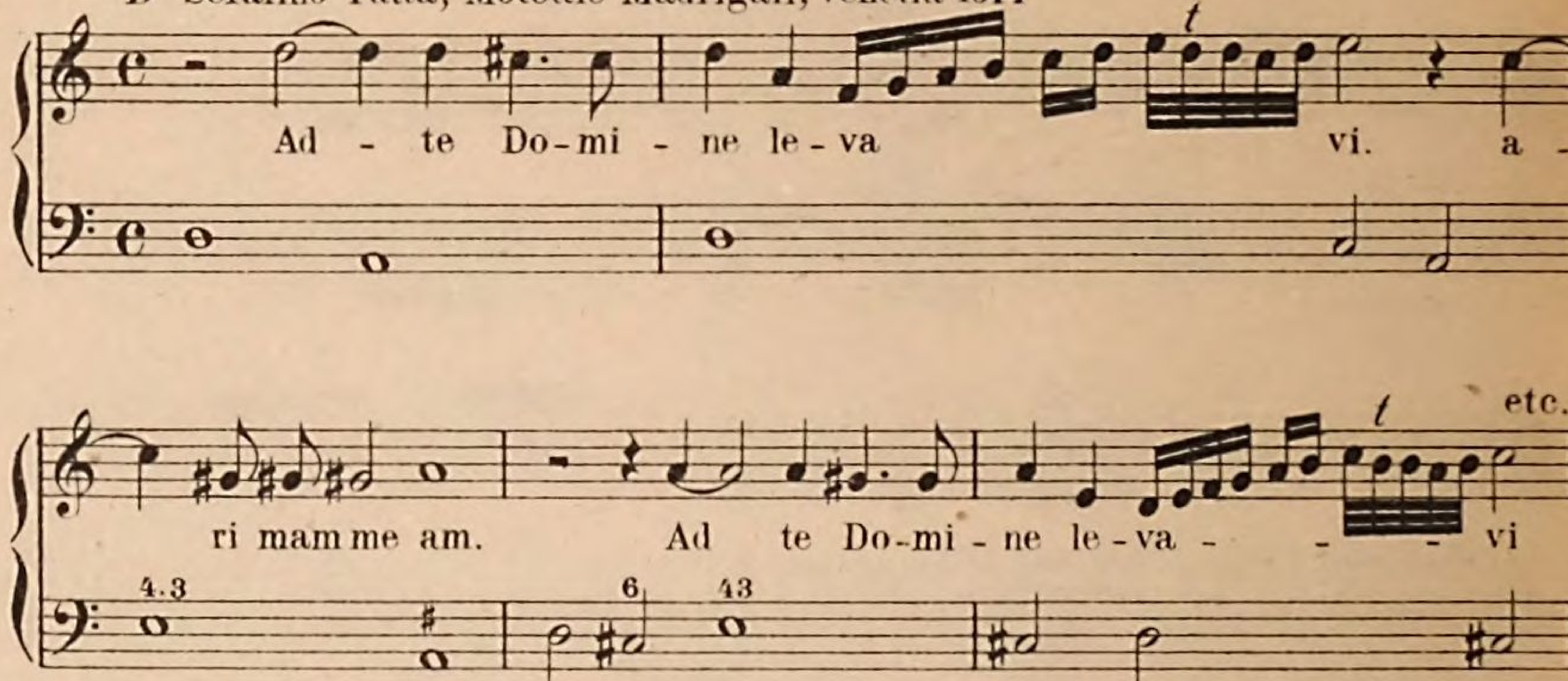


III. Trillo, Tremolo und Gruppo.

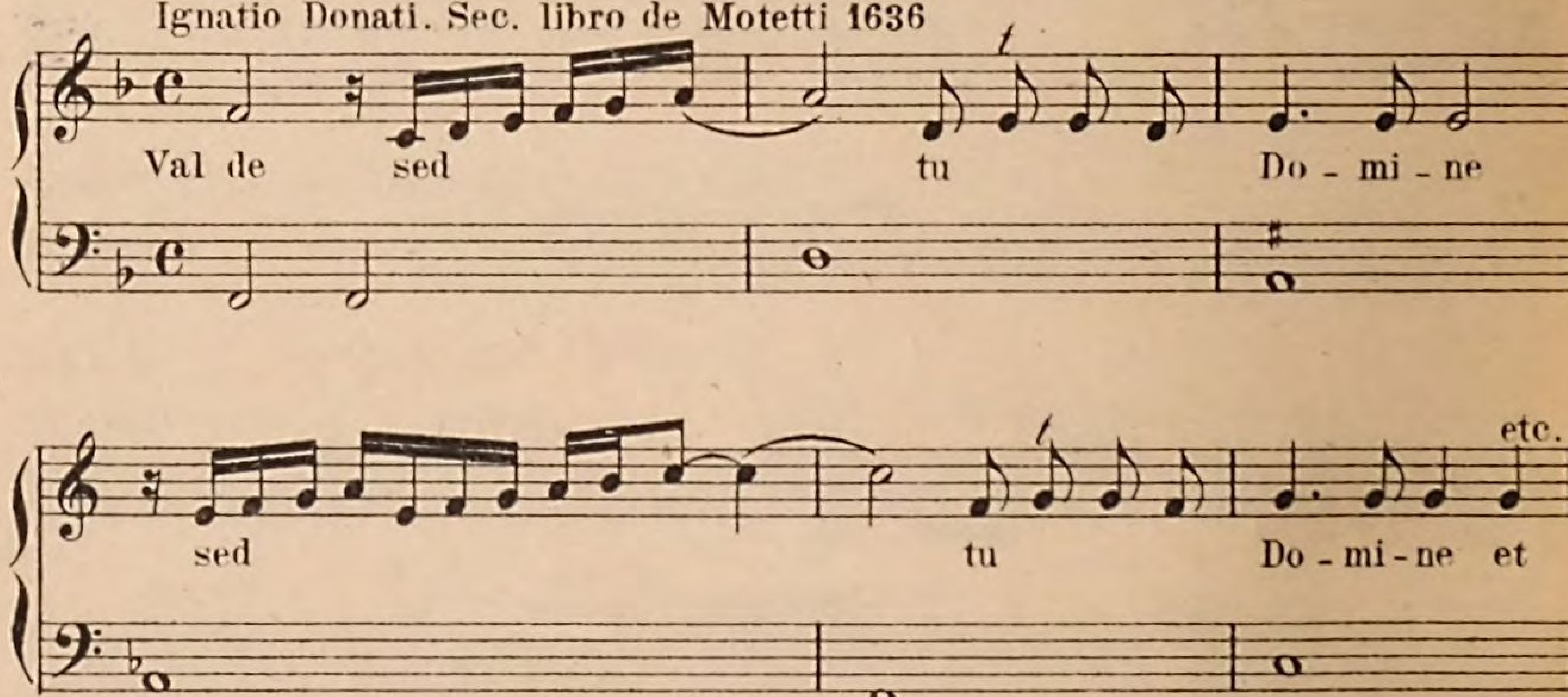



Tr.
Tr.
Tr.
3.
4.
5.
Herbst.
tr
tr
Accent 1
2
tr
tr
3
4
(Hier fehlt die Bezeichnung tr) zu ergänzen tr
tr
5
6
tr
zu ergänz. tr
tr
7
Hier stellt die niedergeschriebene Figur selbst den Triller dar.
8
Gruppo mit Trillo verbunden.
Gruppo.
Trillo
13
tr
14
Beispiele für den kurzen Triller aus praktischen Werken.
Ottavie Durante: Arie Devote.
Scon-ga Sig - nor, la gra-tia tua spi-ran - - - -
6
6
Derselbe ebenda
Rex gloriæ für Cantus und Bass.
tr
tr
do O Se-gua soccor - ren-do etc.
Ne de-re lin - quas nos.
Ne de-re linquas nos.

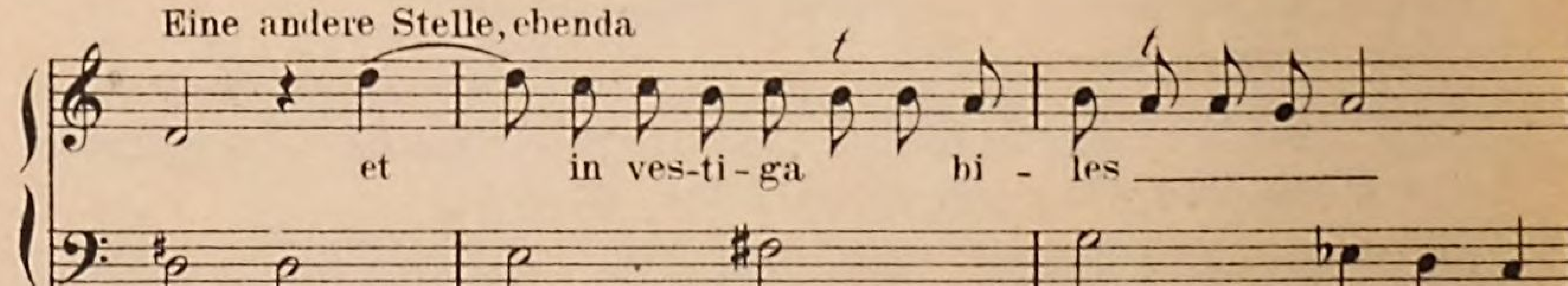
D Serafino Patta, Motettie Madrigali, Venetia 1614



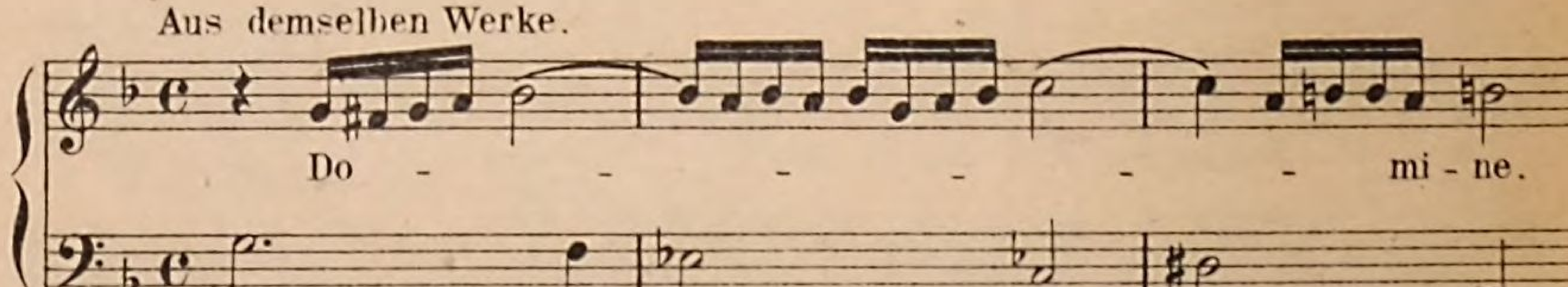
Ignatio Donati. Sec. libro de Motetti 1636



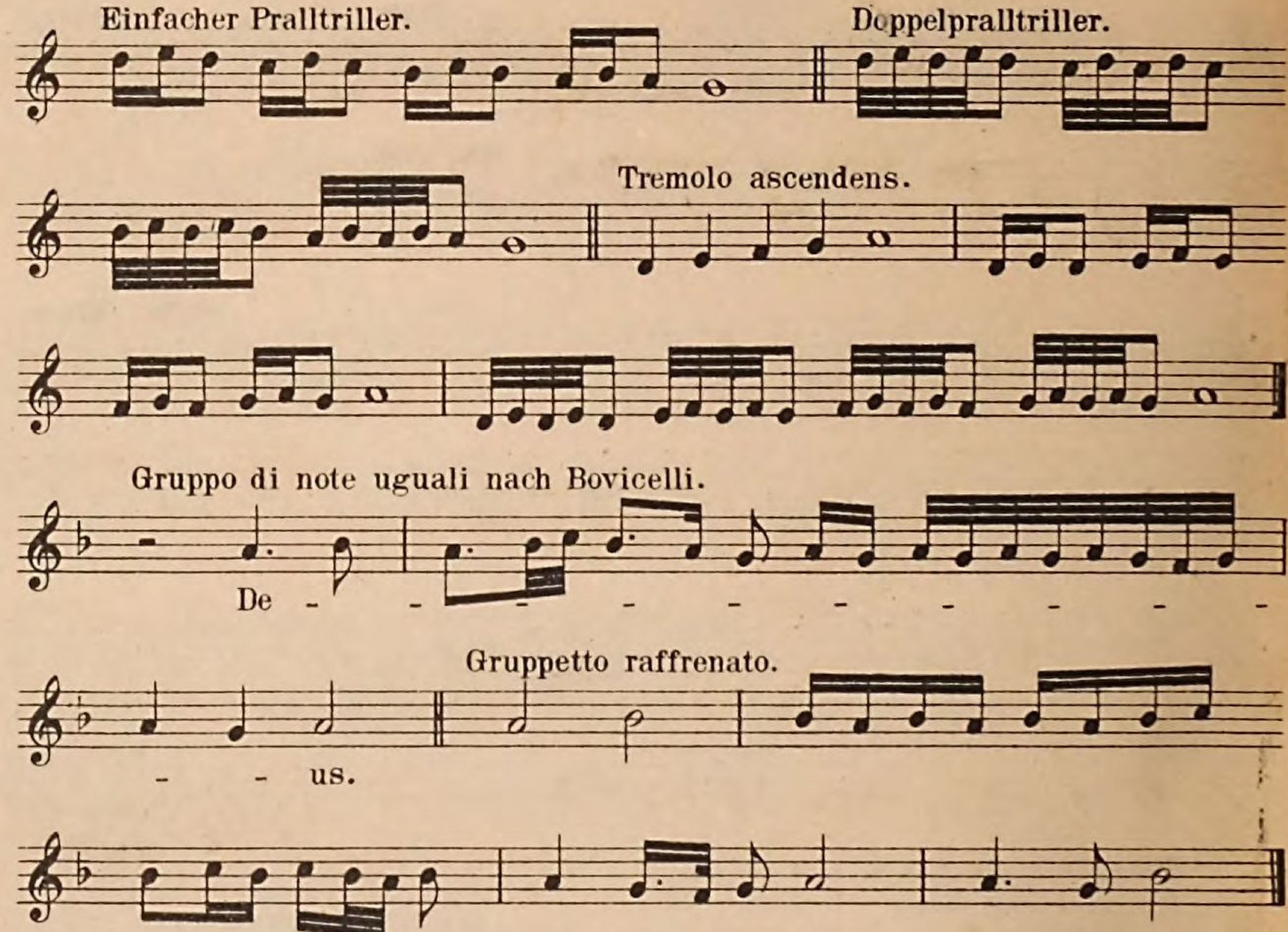
Eine andere Stelle, ebenda



Aus demselben Werke.

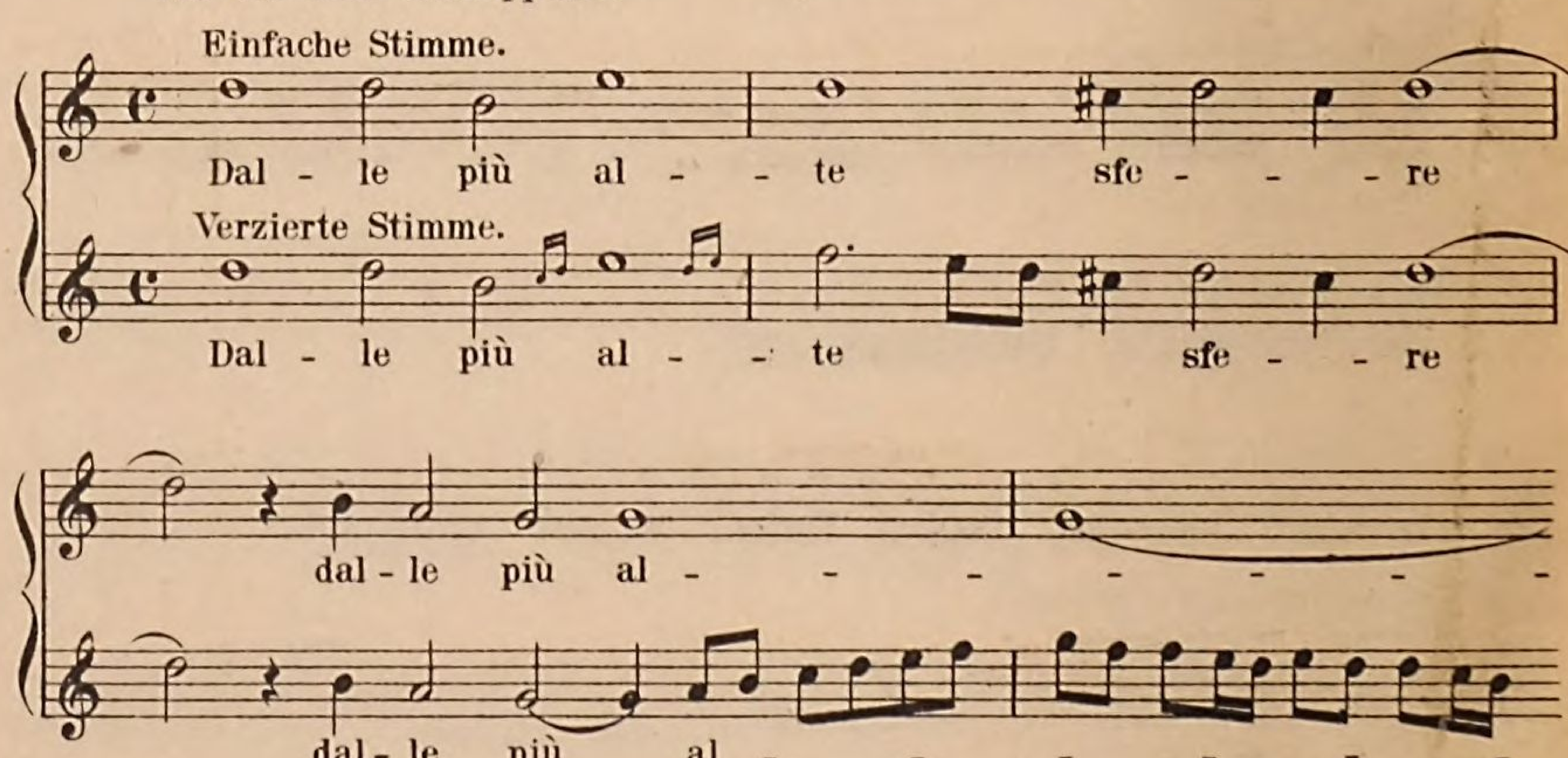



ne in fu-ro-re tu - - - o ar - - - - guas
me ne-que in i ra - tu - a Cor - - -
- - - - - ri - - - pi - as me
etc.
etc.
Tremolo nach Herbst und Crüger.
Tremolo ascendens.
Tremolo descendens.
Cadentia (=Gruppo) mit einem Tremolo nach Crüger.
Ve - - - ni ve - - - - - ni
Tremolo mit Gruppe.
Gruppo mit einen Ac -
cento
Tremoletti nach Herbst.
Tremolo descendens.



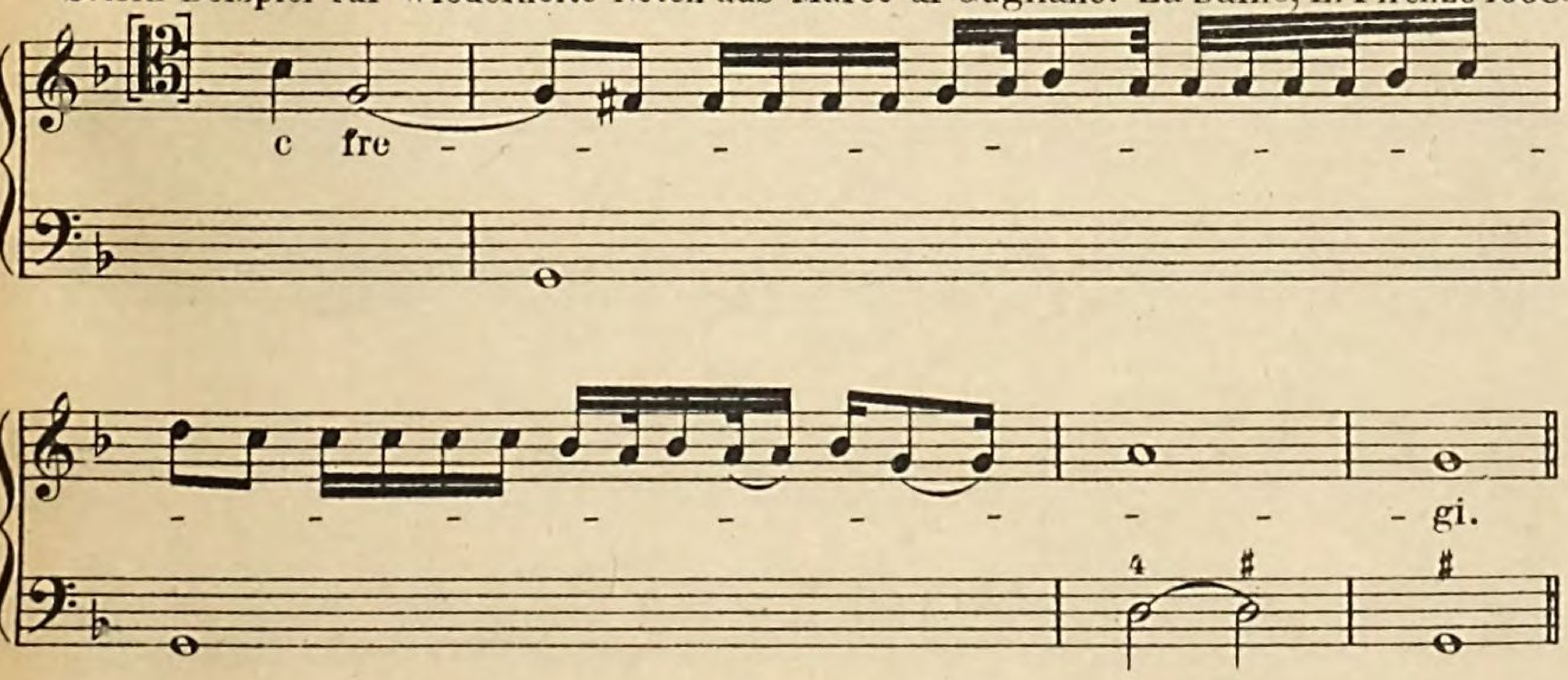
IV. Passaggien.

1. a. Verzierungen, welche die berühmte Sängerin Vittoria Archilei in einem Madrigal ihres Mannes Antonio Archilei anbrachte. (Aus Kiesewetter: Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges Leipzig 1841) Gleichzeitig ein Beispiel für die Note raddoppiate.

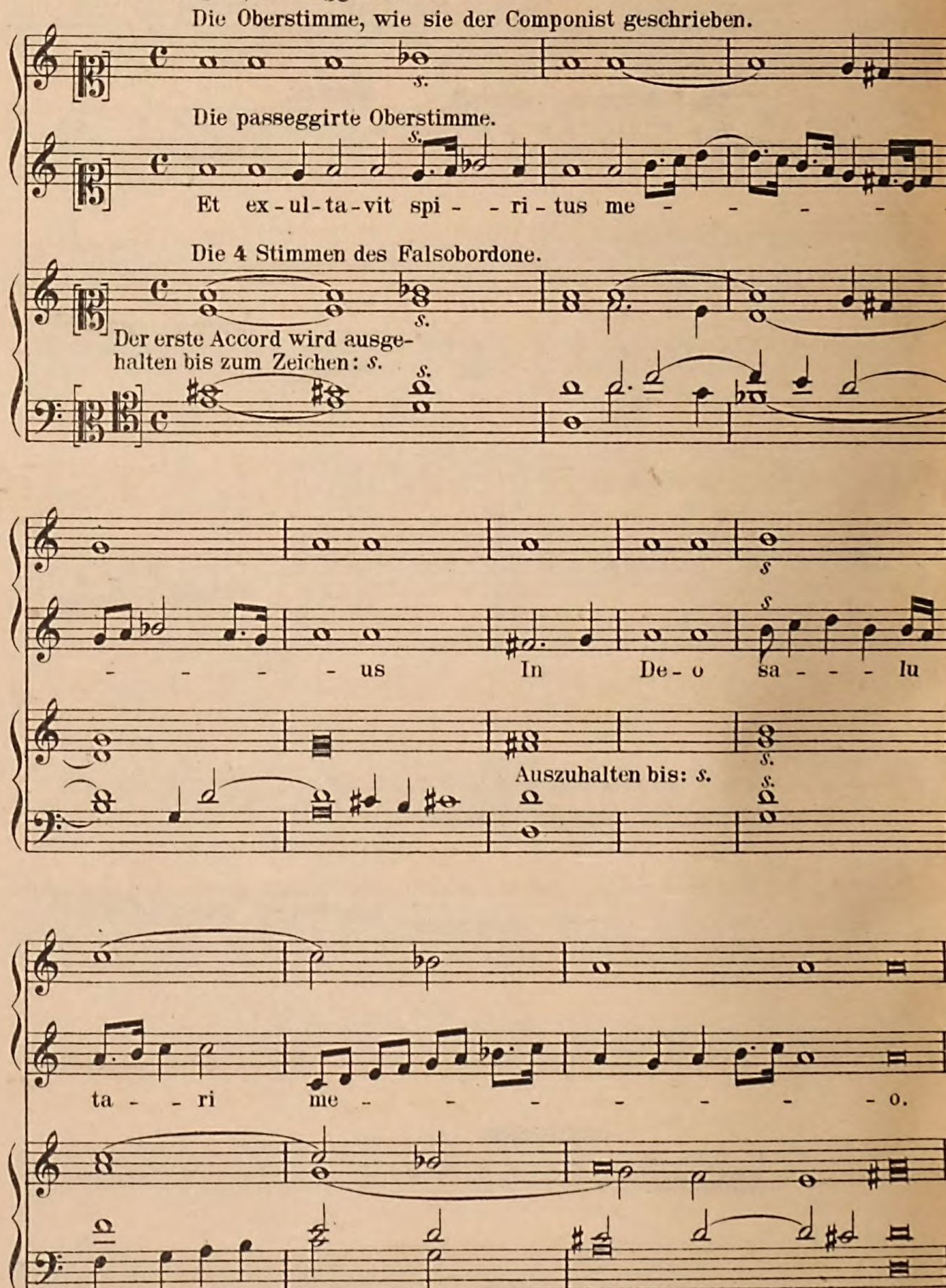




b. Ein Beispiel für wiederholte Noten aus Marco di Gagliano: La Dafne, In Firenze 1608.

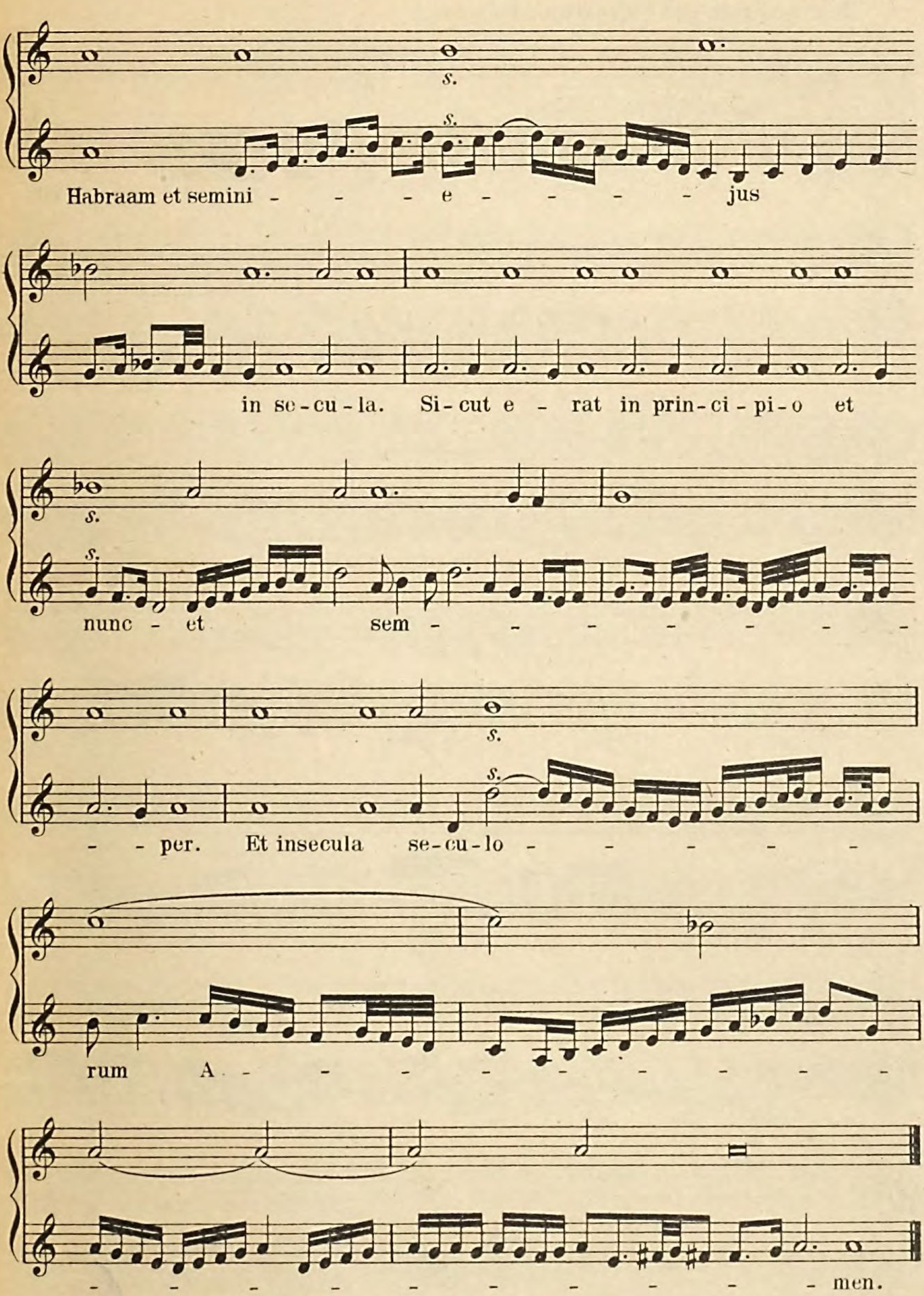


2. Passeggirte Falsi bordoni von Ruggiero Giovanelli (primo tono a 4) aus Bovicellis Regole, Passaggi etc.

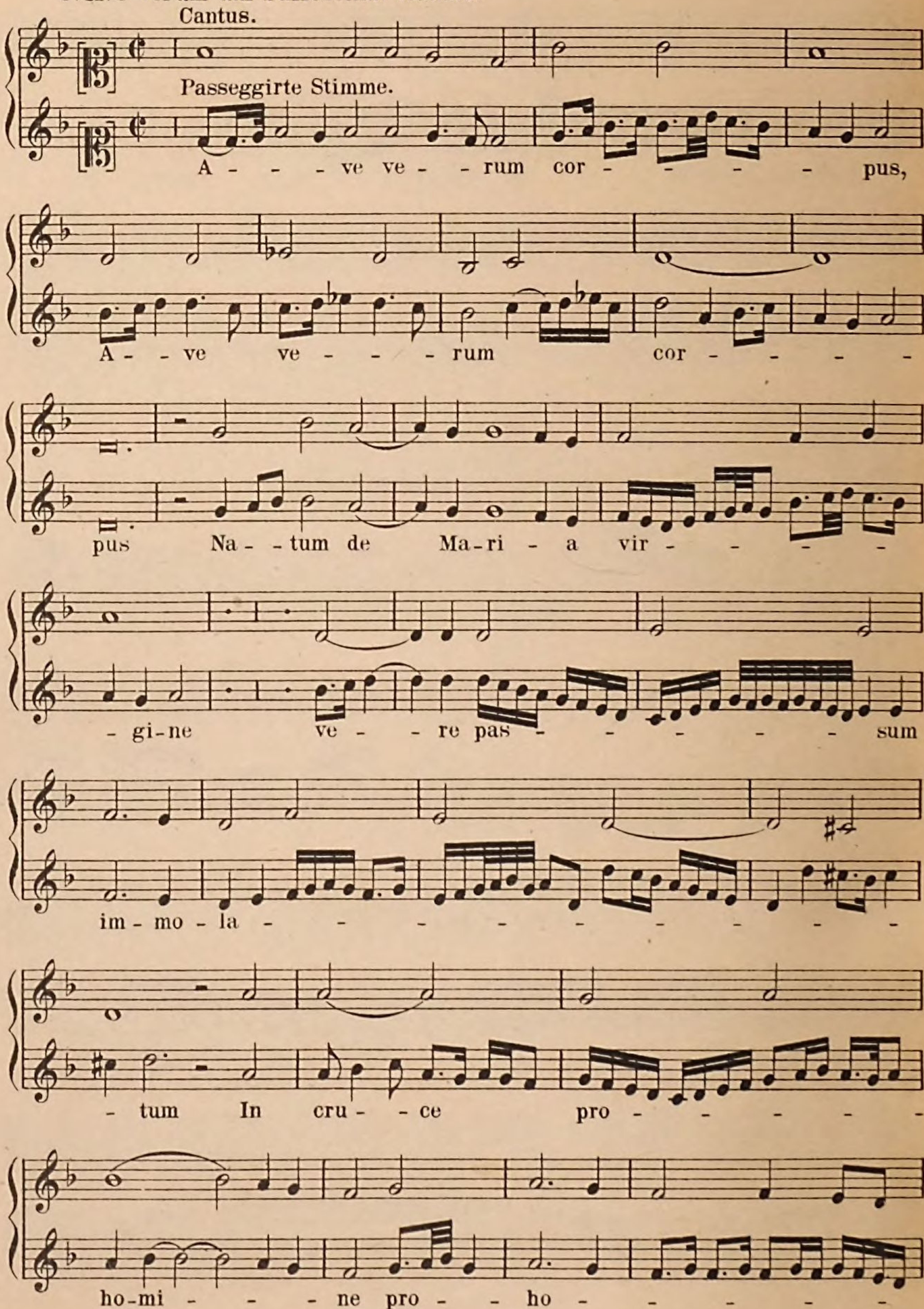



s.
s.
Qui - a fe - - cit mi - hi mag - - - - - - -
Die Stimmen des Falsobordone wie zu Beginn.
- na, qui po - - - - tens est
et sanc - - - - - - tum
s.
s.
no - men e - - - - jus Fecit potentiam in - - bra - chi-
o su - - - - - - - - - - o
s.
s.
Dis - per - sit su - per - bos men - - - - - tes - -
cor - - - - - - - - - dis su-i


s.
s.
E - su - ri - en - tes im - ple - - - - - - vit
bo - - - - - - - - - - -
s.
s.
- - - nis Et di - vi - tes di - - mi - - -
- sit in a - - - nes Si - cut lo - cu - tus est -
s.
s.
ad pa - - - - - tres nos - - - - -
- - - - - - - - - - - tros.

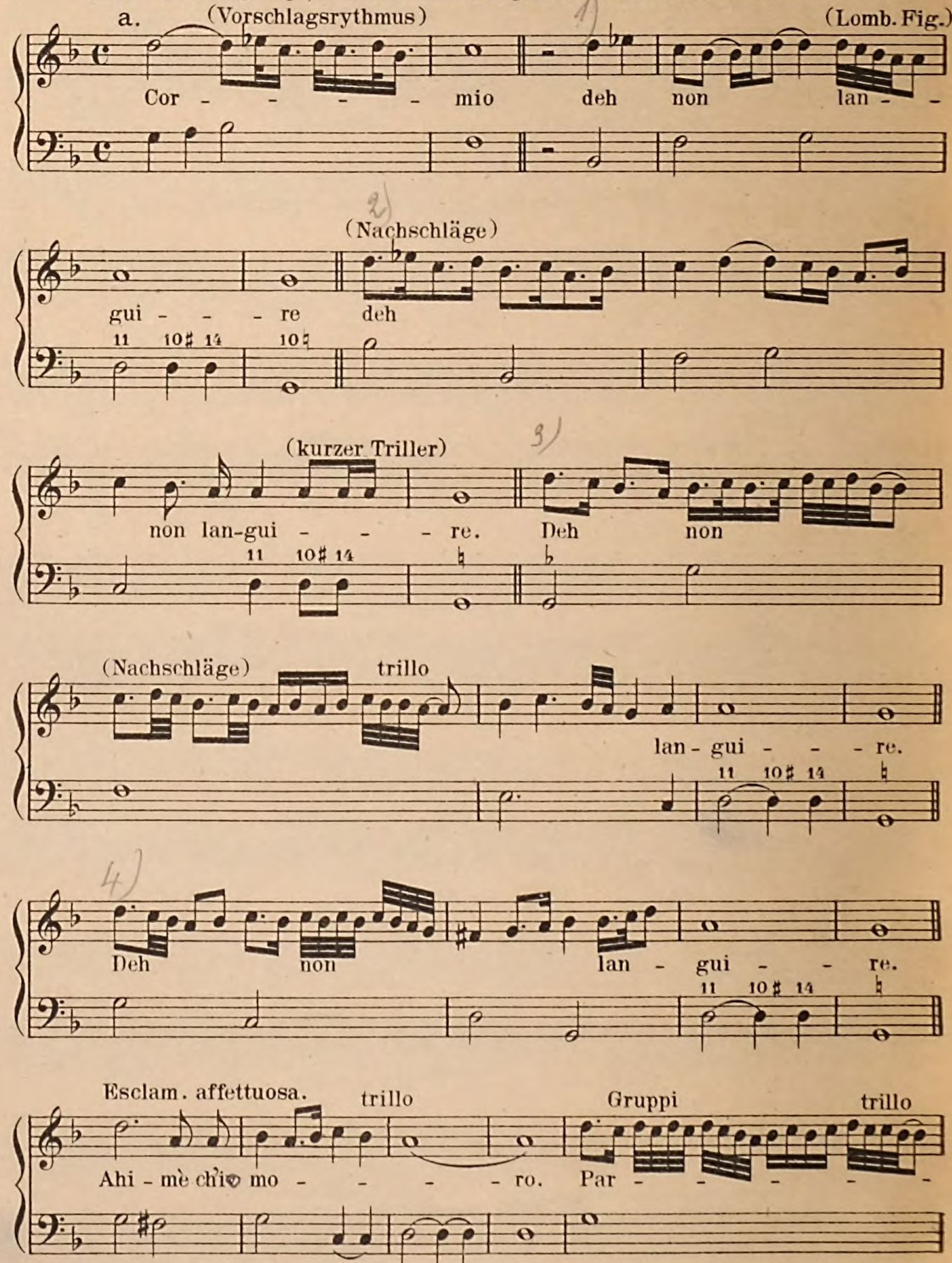

Habraam et semini - - - e - - - - jus
in se-cu-la. Si-cut e - rat in prin-ci-pi-o et
nunc - et sem - - - - - - -
- - per. Et insecula se-cu-lo - - - - -
rum A - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - men.

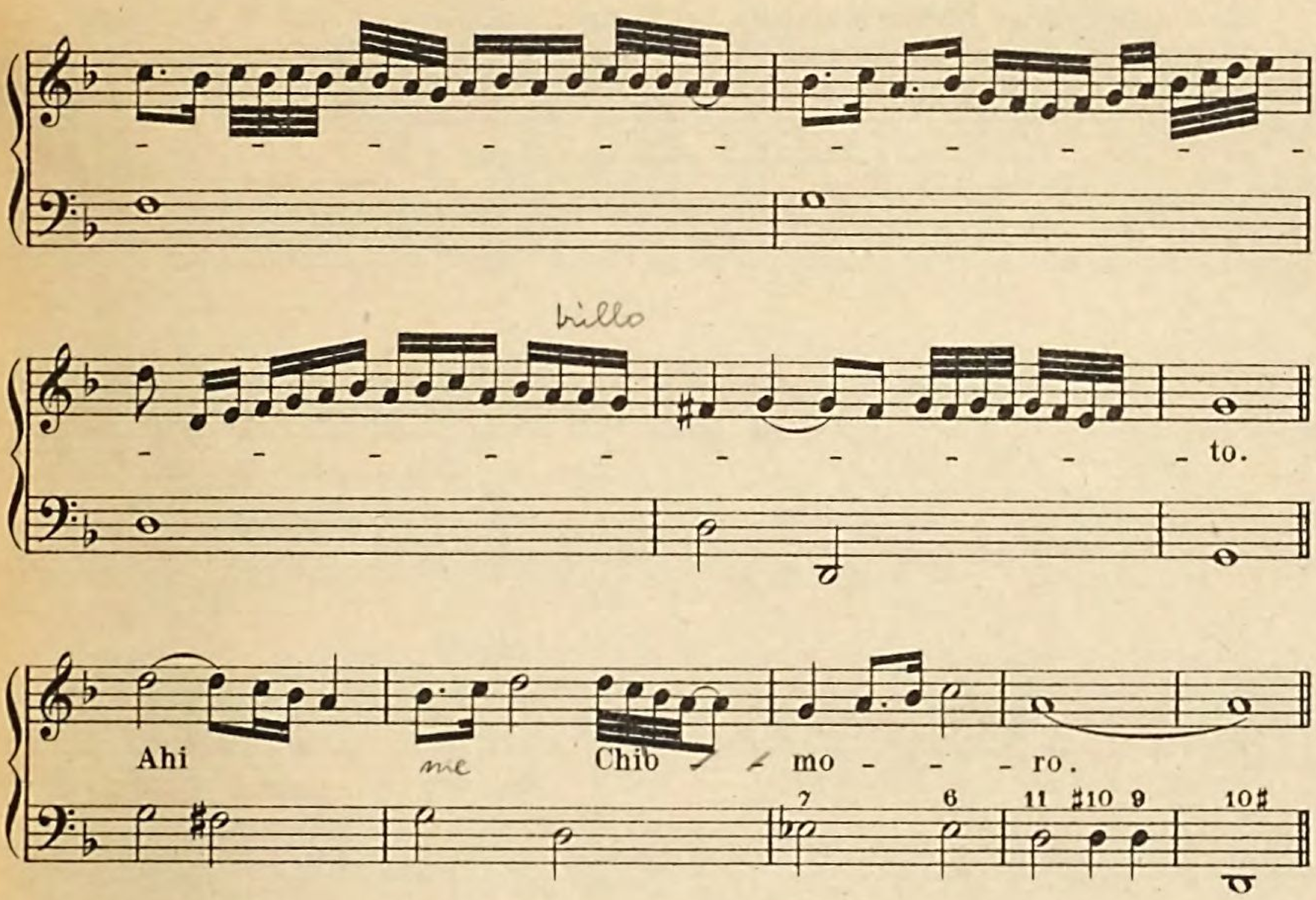
3. Ave verum dal Pallestina. Ebenda.



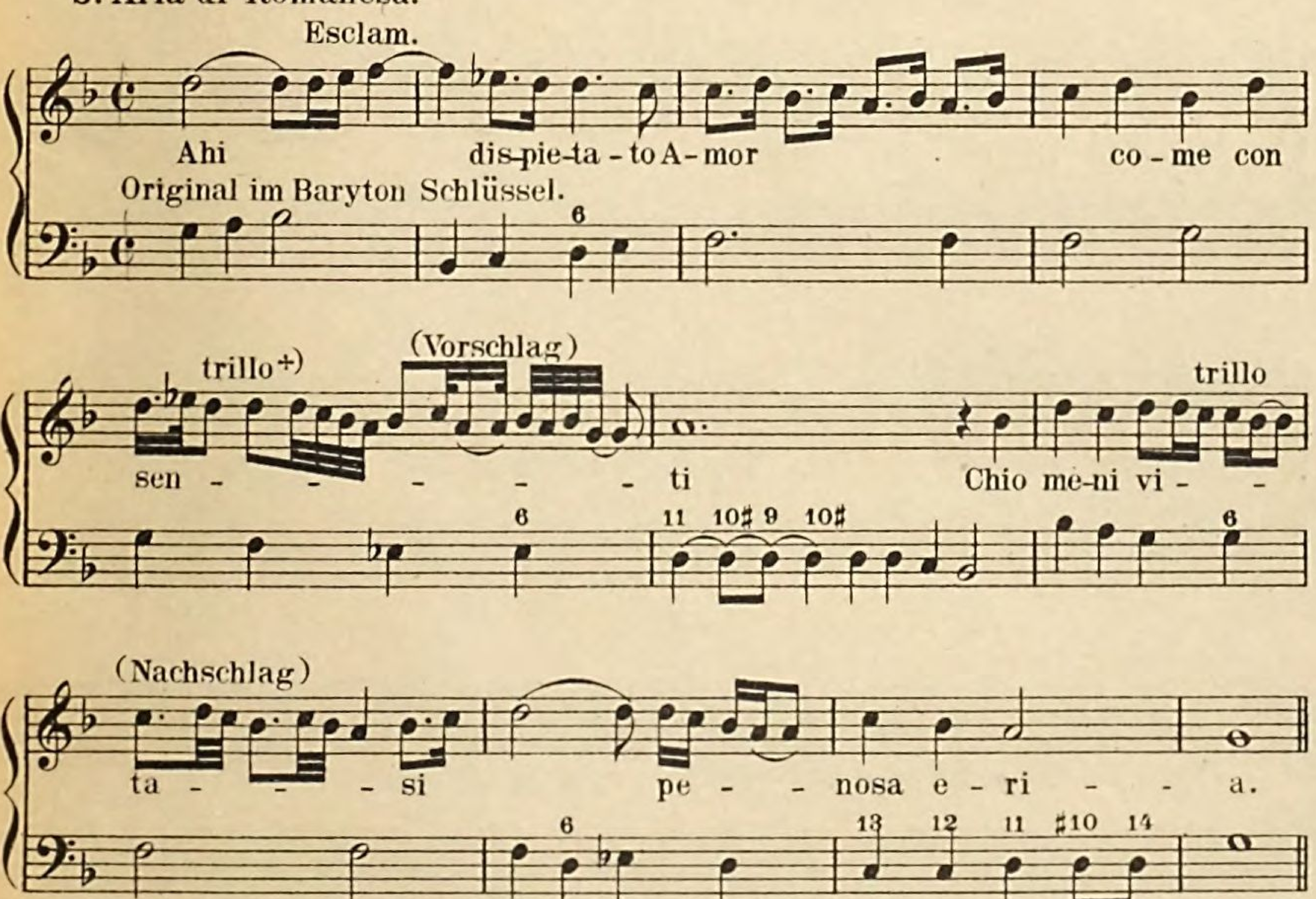

- - - mi - ne, In cru - ce pro - ho - - - - -
etc.
etc.
- mi - ne pro - ho - - - - - mi - ne.
Der Schluss.
O Je - - - - su fi - - li Ma - - -
- - - - - - - - - - ri -
- ae mi - se - - re - re me - - - i, mi-se-re - re
me - - - i A - - - - men
A - - - - - - - - men.

4. Aus Caccinis: Nuove Musiche. Die Vortragszeichen in a und b sind vom Componisten hinzugefügt, und alle Verzierungen in Noten ausgeschrieben.



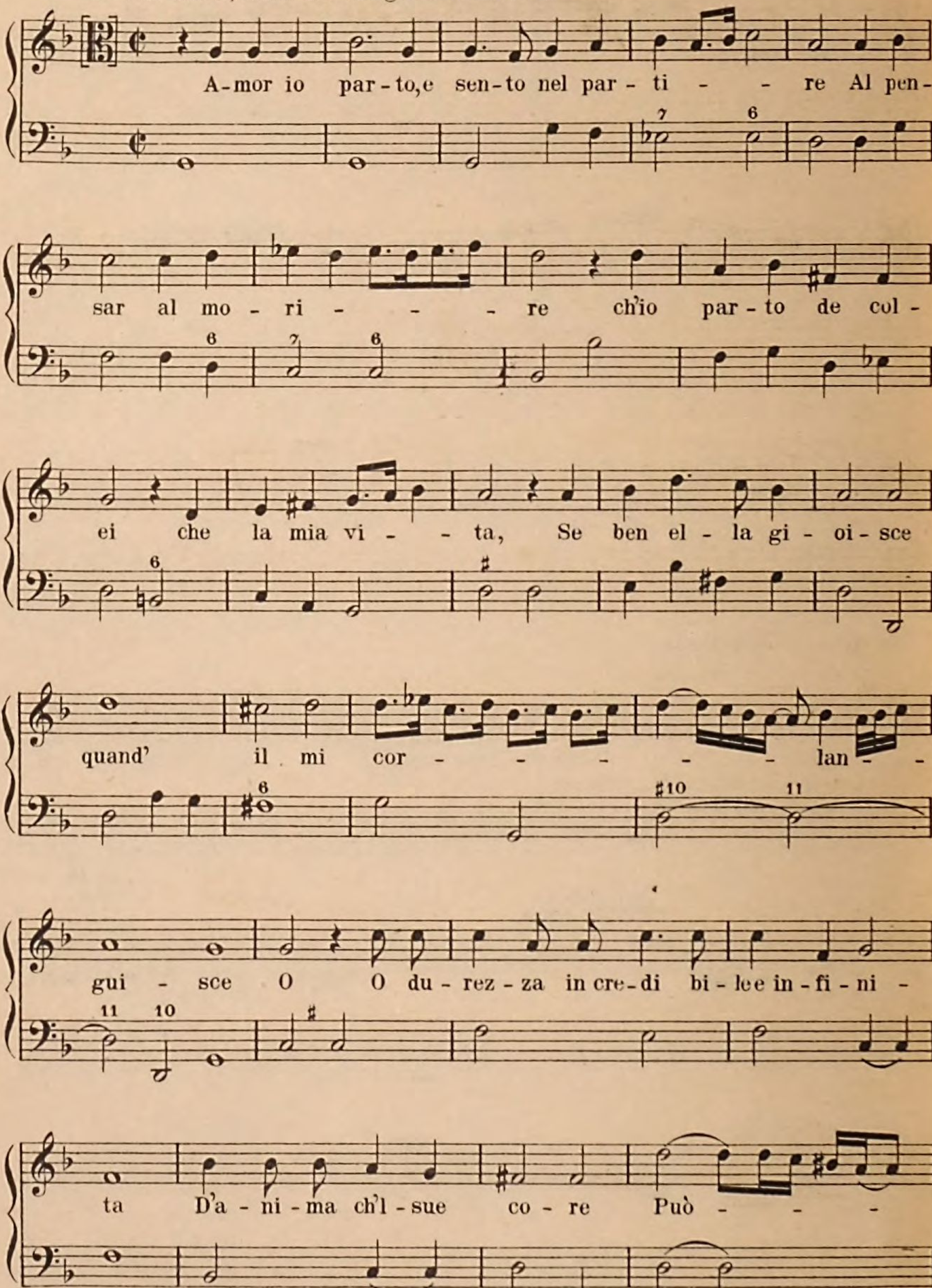


b. Aria di Romanesa.

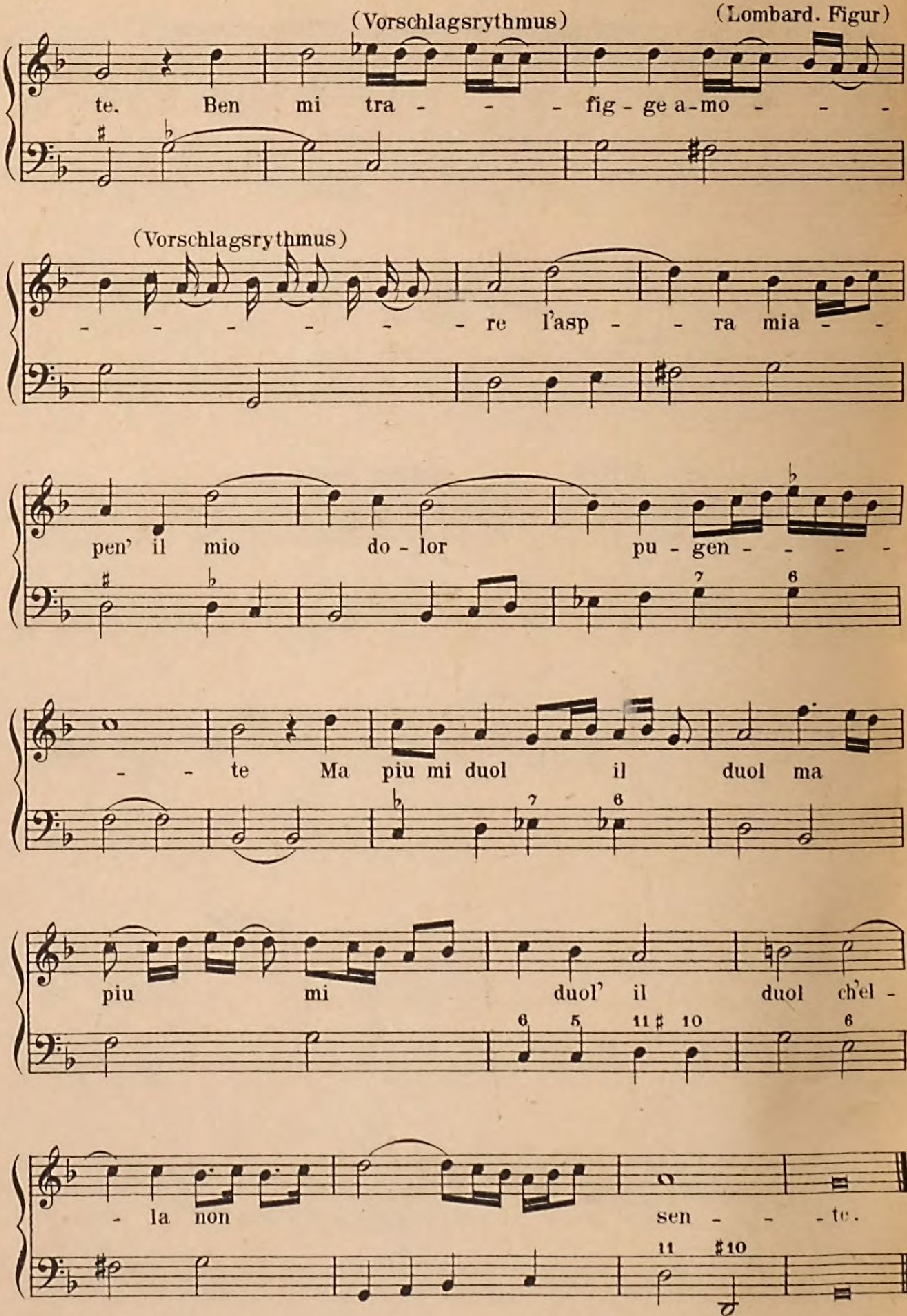


+)Dieser Triller wird aus vier *d* in Zweiunddreissigsteln bestehn.

c. Für Tenor, nach der Ausgabe von 1607.




re - star mor - - - - - - - - to, e non
sen - tir do - - lo - - re Ben mi - tra
fig - ge a - mo - - - - - - - re l'asp -
- ra mia pena il mio do - lor pu - -
gen - - te ma piu mi duo - l'il duol, Ma
piu mi - - duol - il duol ch'el - la non - - sen - -


(Vorschlagsrythmus)
(Lombard. Figur)
te. Ben mi tra - - - fig - ge a-mo - - -
(Vorschlagsrythmus)
- - - - - - re l'asp - - ra mia - -
pen' il mio do - lor pu - gen - - - -
- - te Ma piu mi duol il duol ma
piu mi duol' il duol ch'el -
- la non sen - - - te.

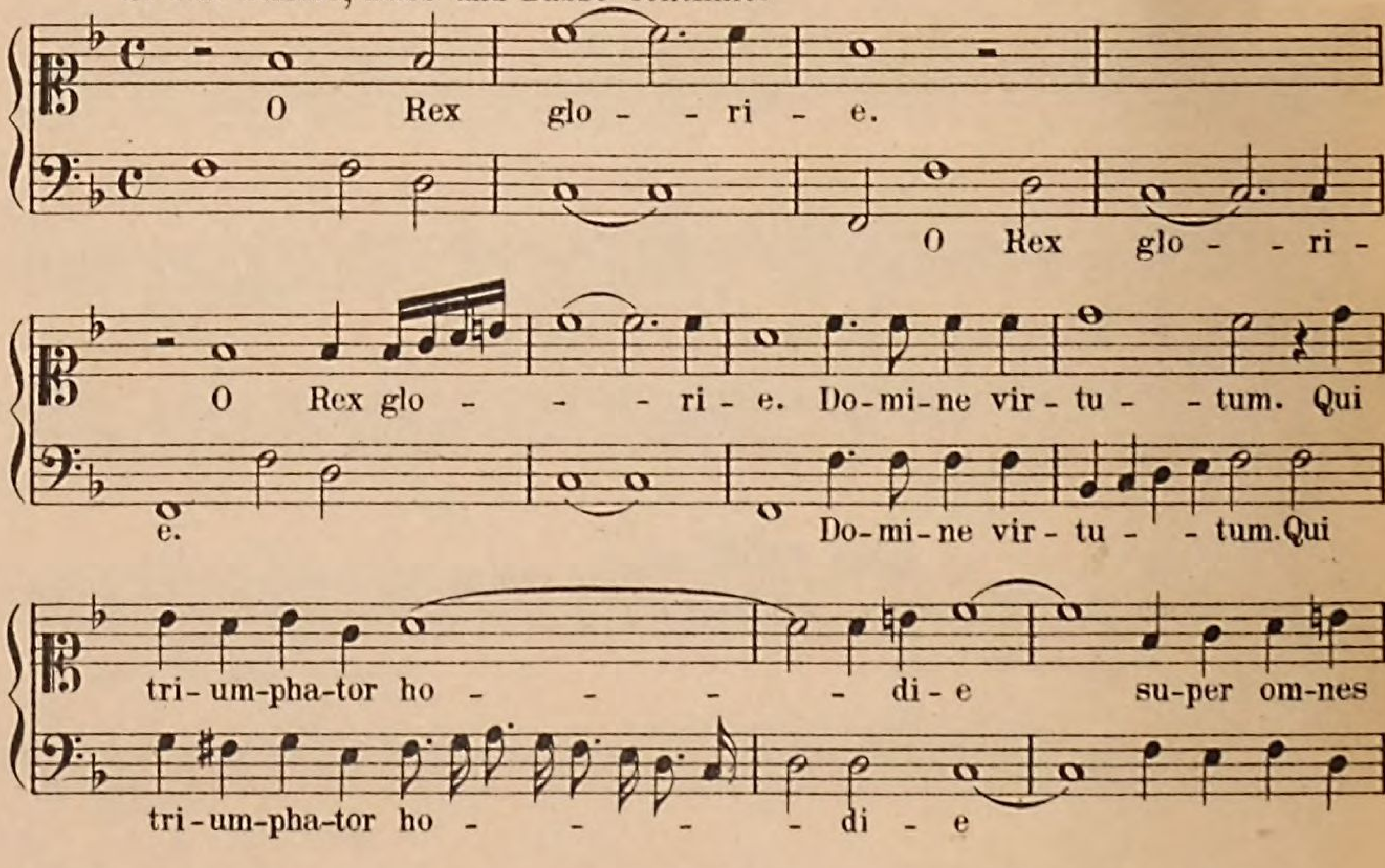
5. Zwei Stücke aus Ottavio Durante's: Arie devote etc. 1608.

a.

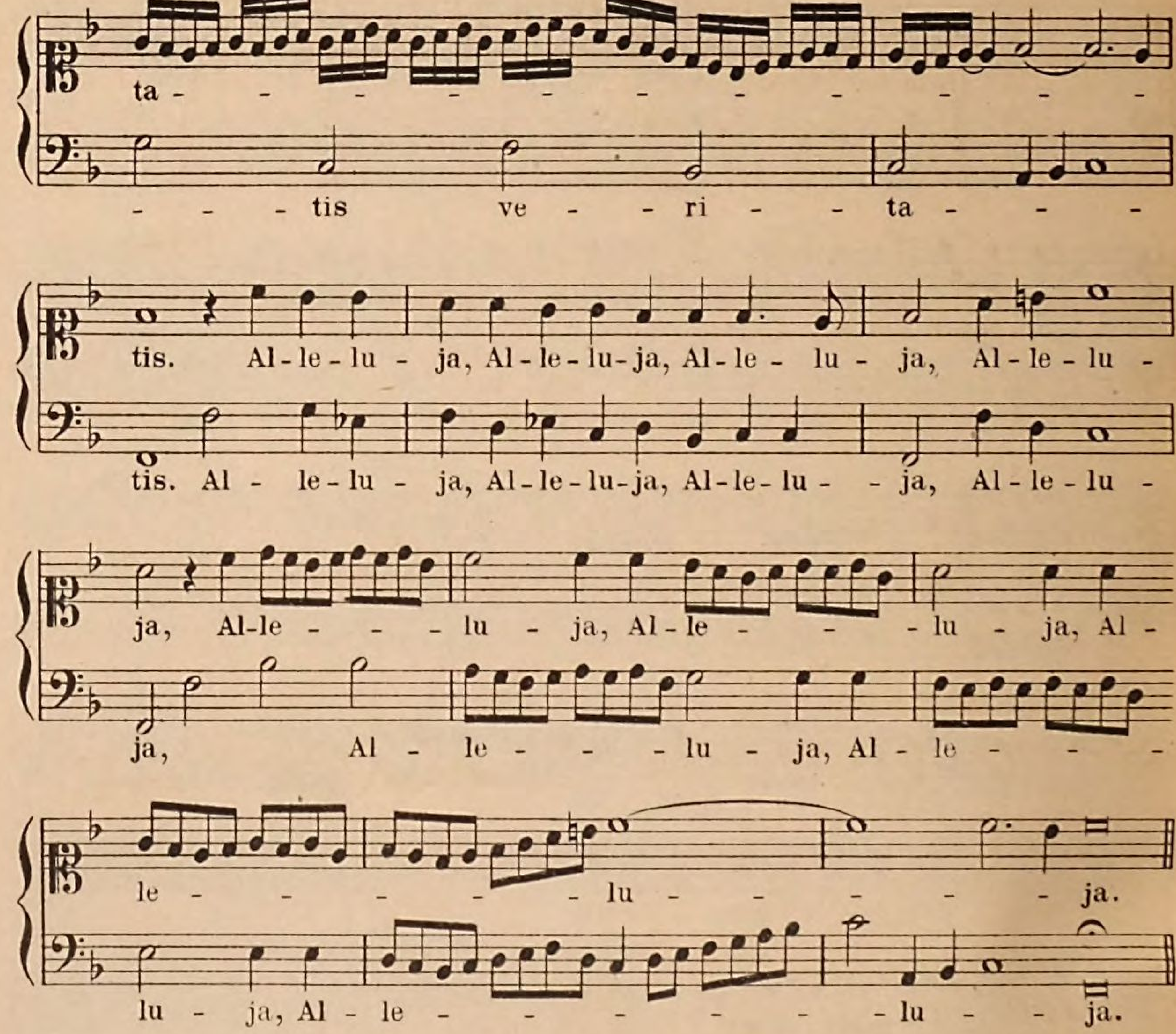




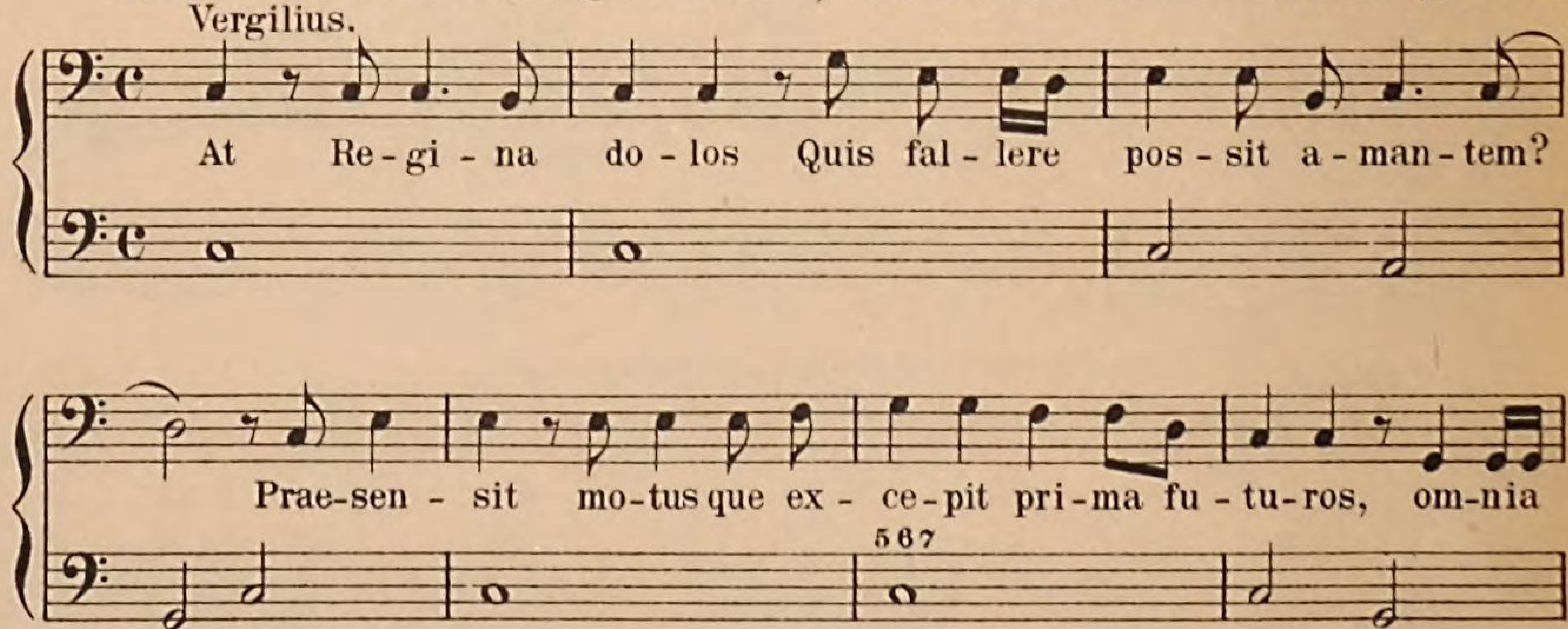
b. Für Cantus, Bass und Basso continno.

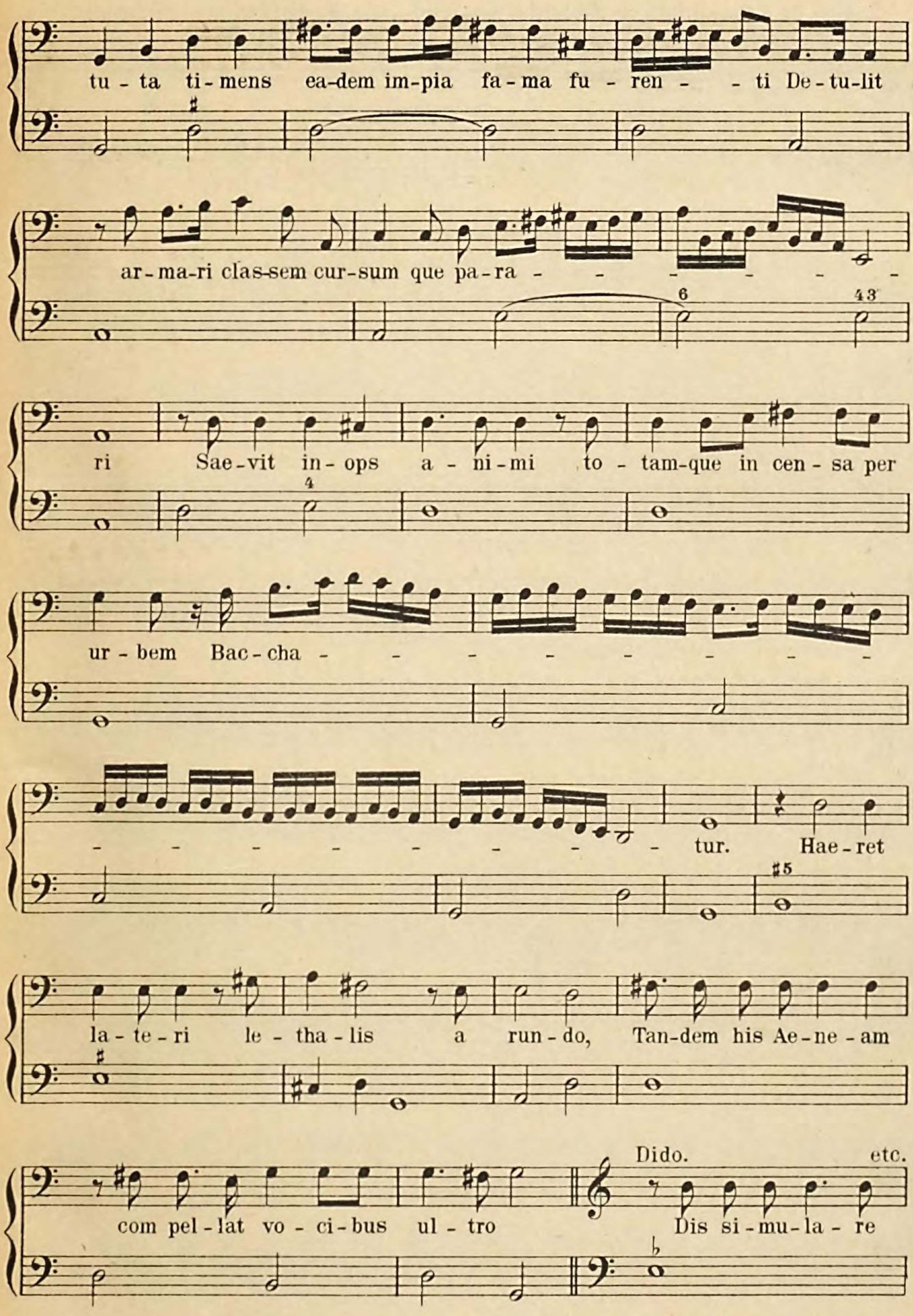



Ce - los super omnes Ce - los as - cen - -
su-per om-nes Ce-los su-per om-nes Ce - los as - - cen - -
dis - ti. Ne de - re - lin - quas nos or - -
dis - ti. Ne de - re - - lin - quas nos
- - - - - - - - - fa - nos.
or - - - - - - - - - fa - nos.
Ne de - re - lin - quas nos or - - - - -
Ne de - re - lin - quas nos or - -
- - - - - - fa - nos sed mit-te pro-mis-sum
- - - - - fa - nos sed mit-te pro-mis-sum Pa - -
Pa - tris in nos Spi - - ri-tum ve - ri - ta - - -
tris Pa - tris in nos Spi - ri - tum ve - ri - ta - - -
? warscheinlich später hinzugefügt.
- - - - tis. Spi - ri-tum ve - - ri - - -
- - - - tis. Spi - ri-tum ve - ri-ta - - -



6. Ein Recitativ aus: Dido furens, Dialogus tribus vocibus ex libro IV Aeneid. P. Virgilii Maronis desumptus et a Domenico Mazzocchio notis musicis aptatus. Ein Theil des Werkes: Dialoghi e Sonnetti, Posti in Musica da D.M. In Roma appr. 1638.




tu - ta ti - mens ea-dem im-pia fa - ma fu - ren - - ti De - tu - lit
ar - ma - ri clas-sem cur - sum que pa - ra - - - - - - -
ri Sae - vit in - ops a - ni - mi to - tam-que in cen - sa per
ur - bem Bac - cha - - - - - - - -
- - - - - - - - tur. Hae - ret
la - te - ri le - tha - lis a run - do, Tan-dem his Ae - ne - am
com pel - lat vo - ci - bus ul - tro Dis si - mu - la - re
Dido.
etc.

7. Aus: Il Primo Libro de Motetti a una voce Sola, da D. Girolamo Marinoni.

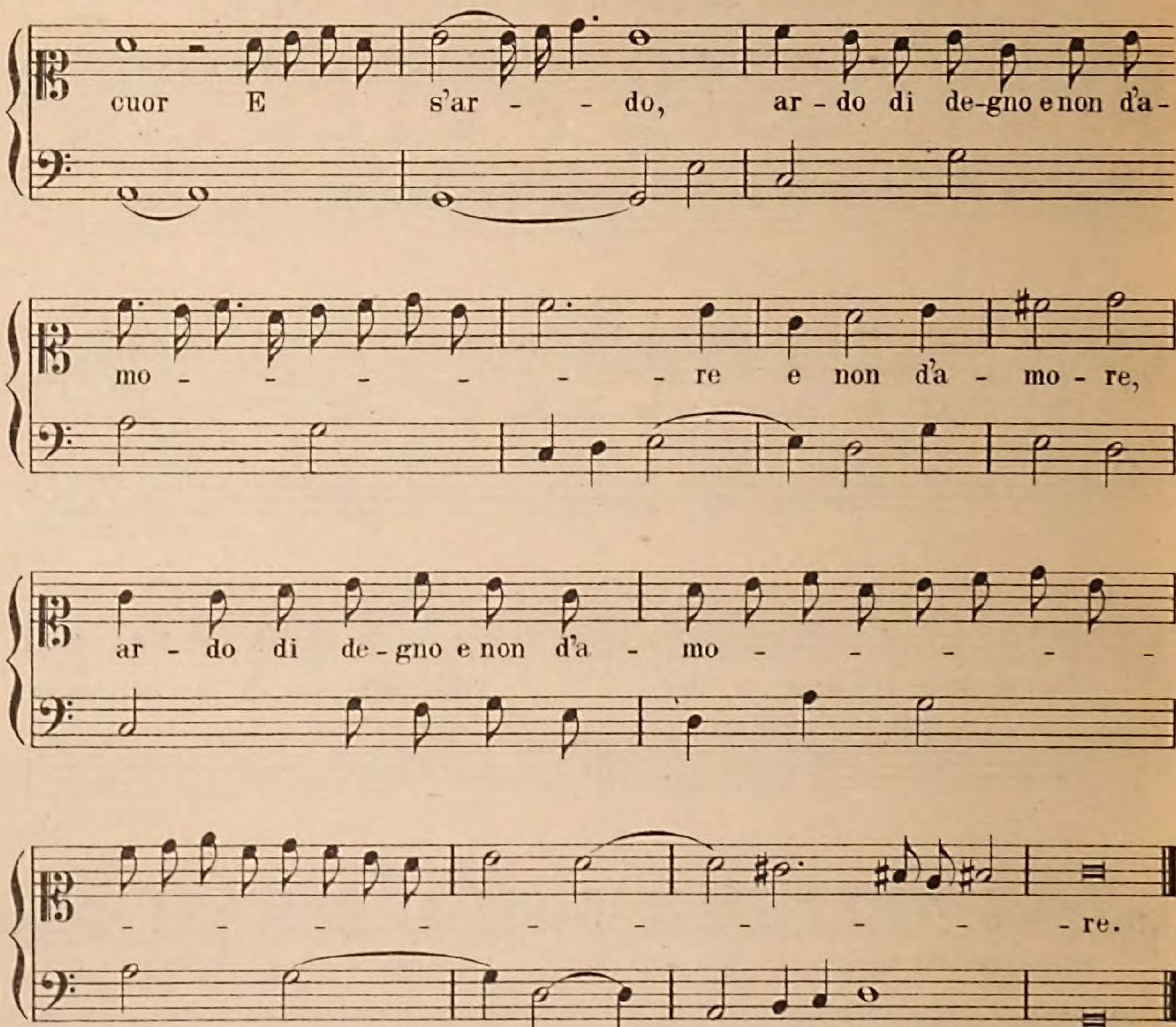



(Lombardische Figur)
lau - - - - - dan - - - - -
tes be - ne - di - - - - - - - cunt
(Lombardische Figur)
be - ne - di - - cunt, be - ne - di - cunt Do - - -
- - - - - - - - - - -
- - - - - - mi num. Gau - dent, gau - dent
An - ge - li gau - dent, gau - dent An - ge - li


Gau - - - - dent An - ge - li lau - dan -
6 5 ♯
tes be - ne dicunt Do - - - - - - - -
♯
mi - num. Al - le - lu - ia.
3 4 3
Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia.
6 (Ergänzt)

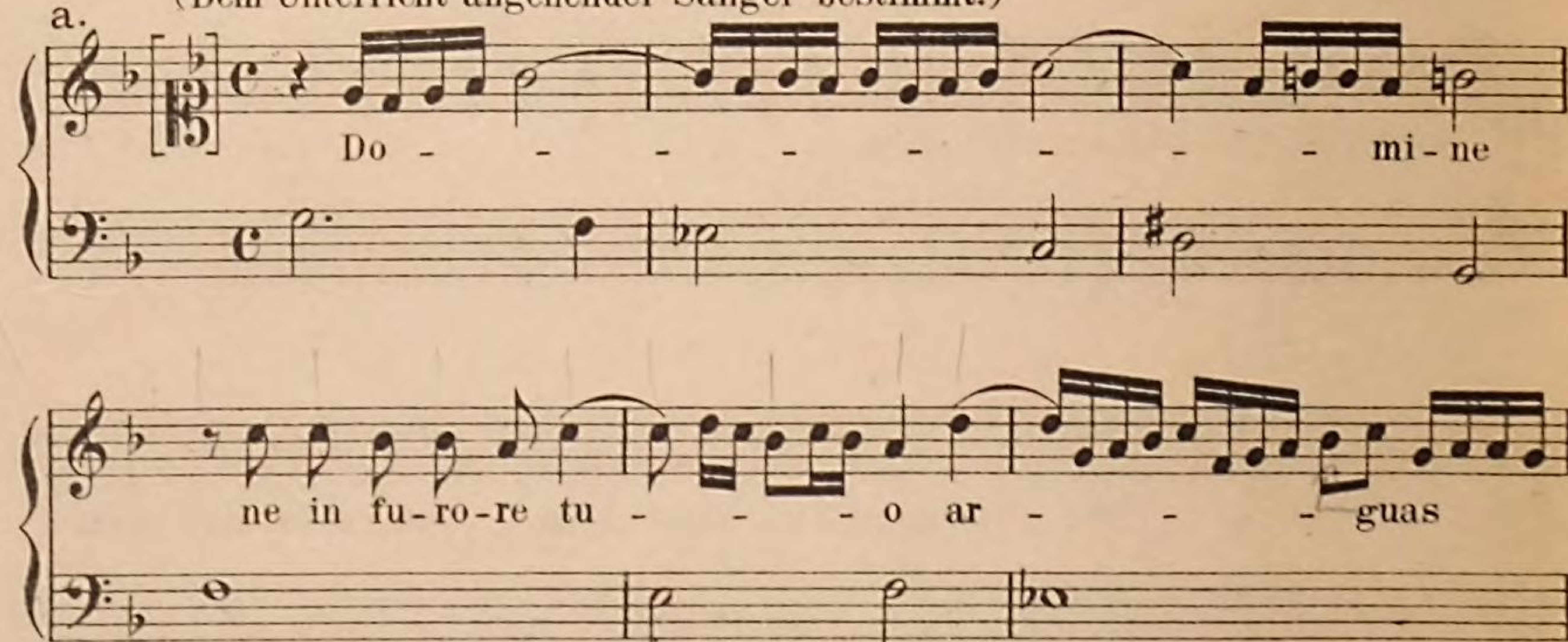
8. Aus: Amorosi Respiri Musicali di Don. Giacomo Formaci.



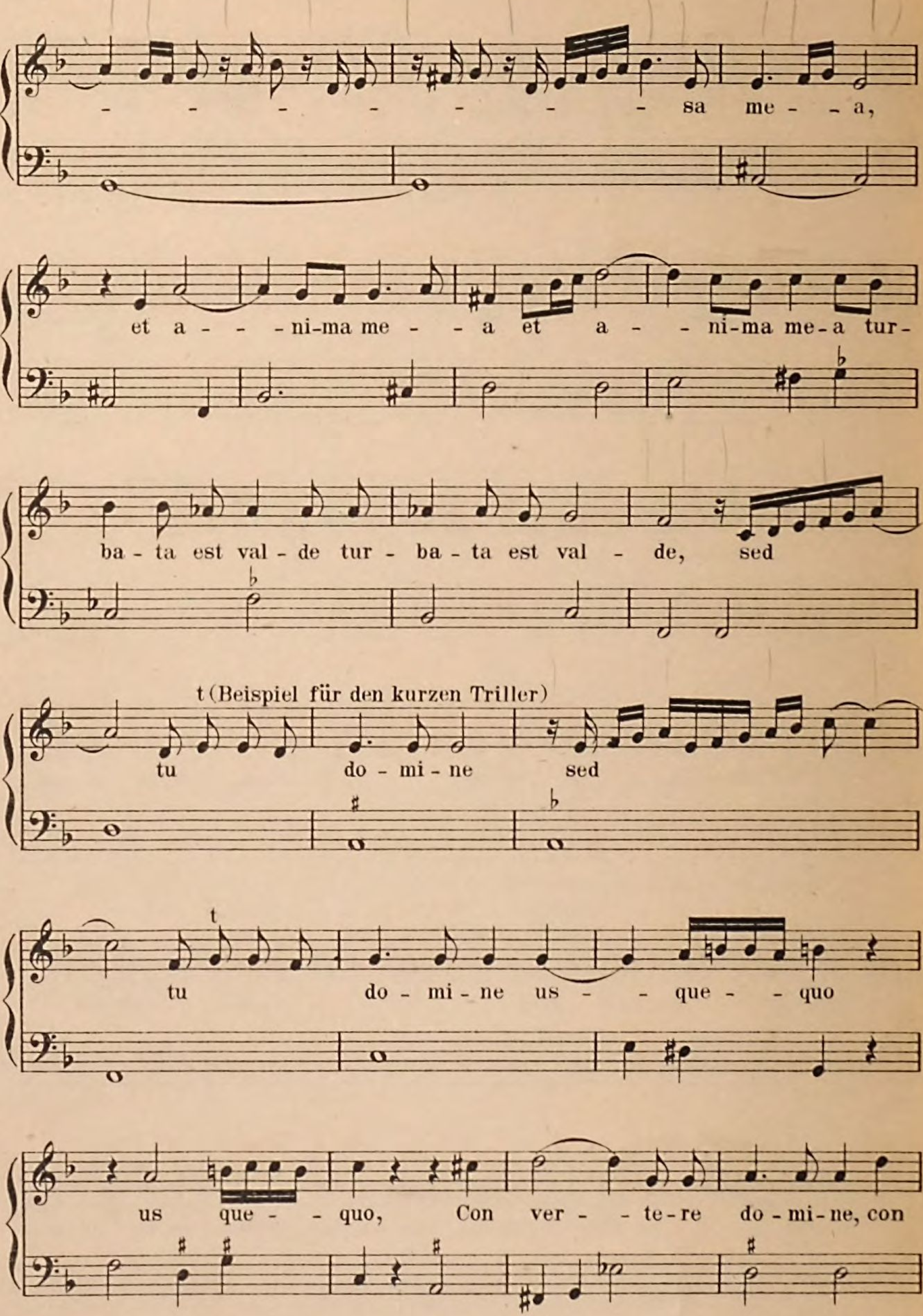


9. Aus: Ignatio Donati's Secondo Libro de Motetti a Voce Sola. Venetia 1636.
(Dem Unterricht angehender Sänger bestimmt.)

a.

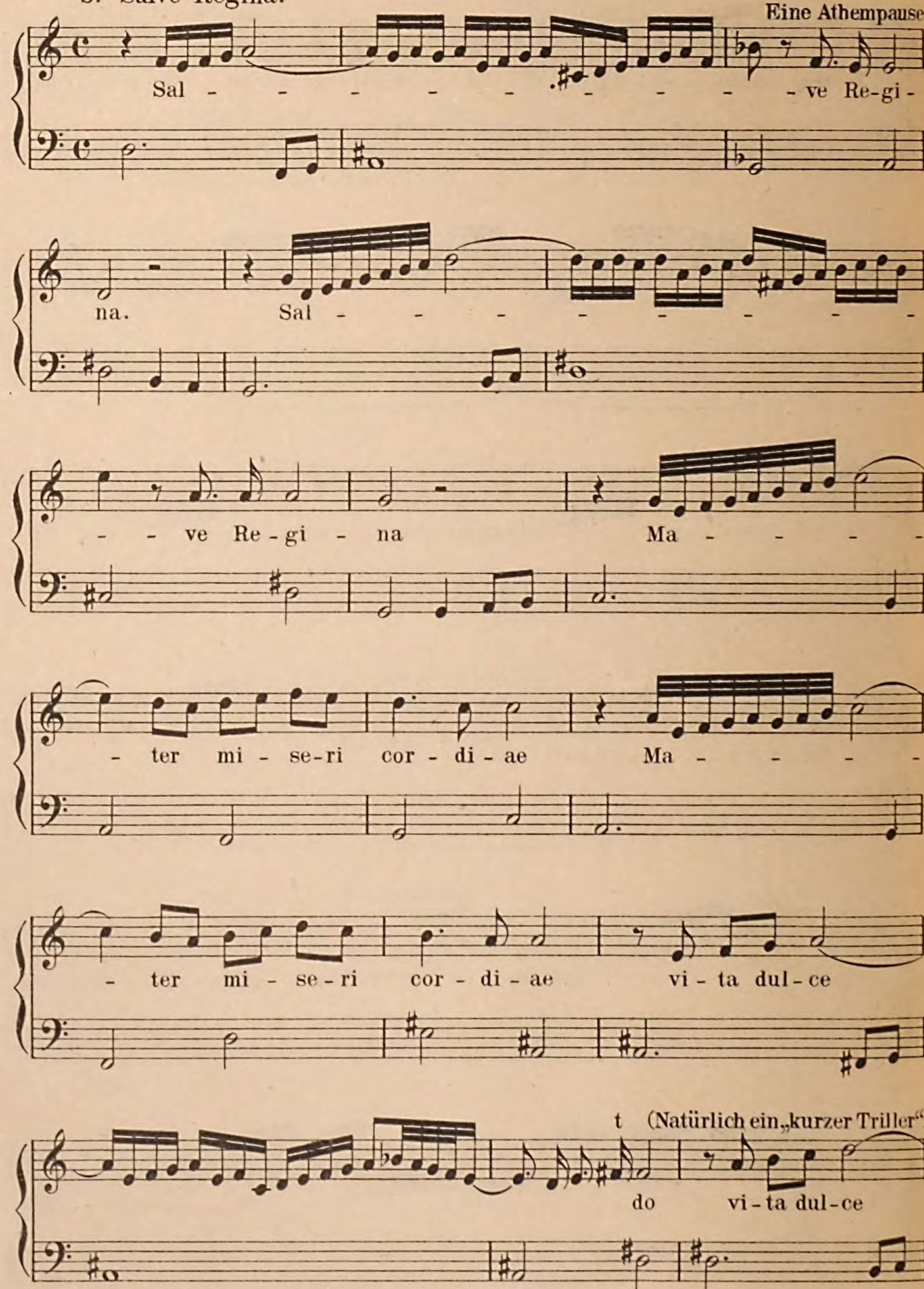



me ne-que in i-ra tu-a - - cor - - -
- - - - ri - - pias me. Mi - -
- se-re-re me-i do mi n Mi - - - -
- se-re-re me-i do-mi-ne, Quo-ni-am Quo-ni-am
in - fir-mus sum sa - - na me do-mi-ne
sa - - na me do-mi-ne. Quo-ni-am con-tur-ba-ta sunt os -

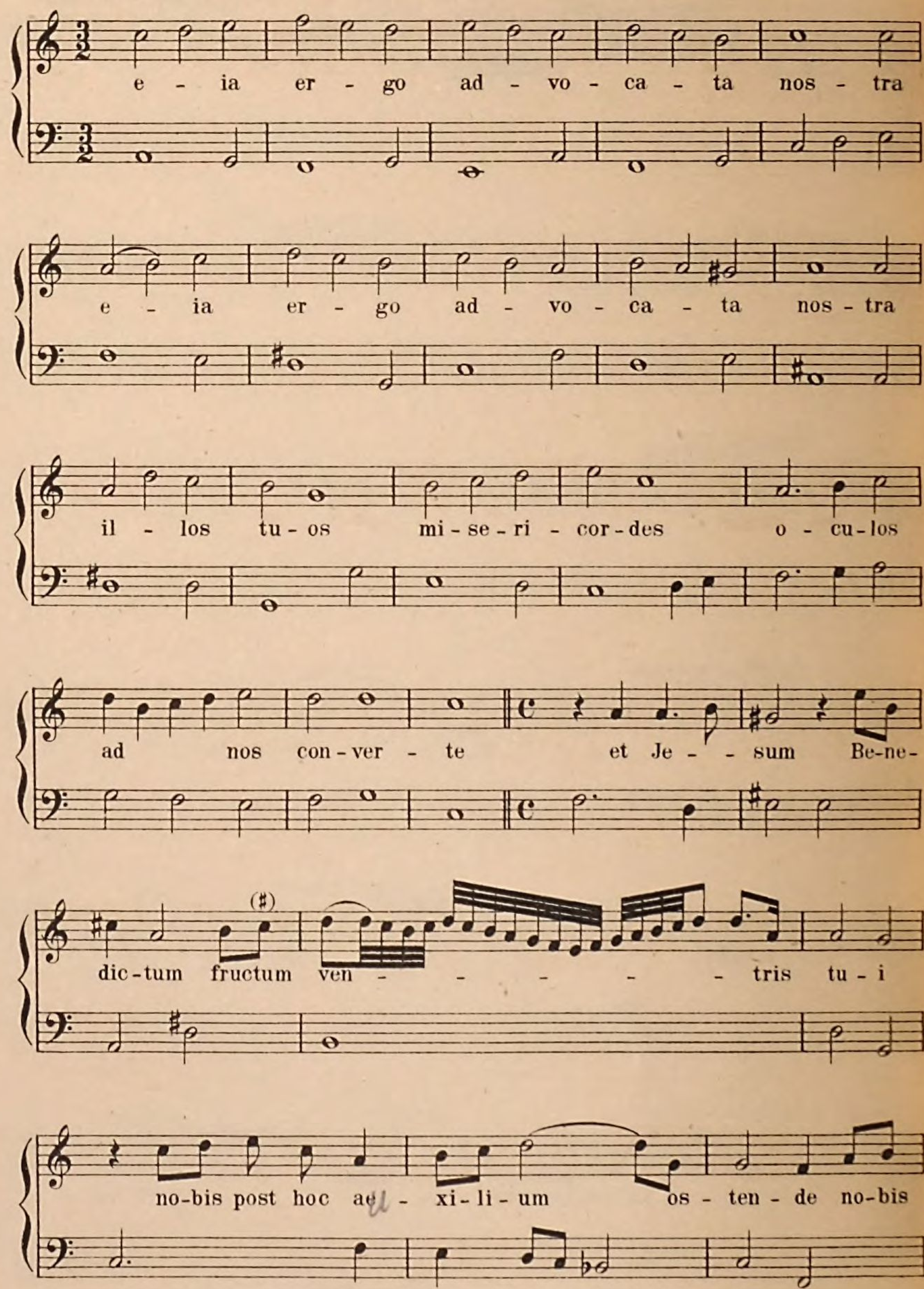

- - - - - - - sa me - - a,
et a - - - ni-ma me - - a et a - - ni-ma me-a tur-
ba - ta est val - de tur - ba - ta est val - de, sed
t (Beispiel für den kurzen Triller)
tu do - mi - ne sed
t
tu do - mi - ne us - - que - - quo
us que - - quo, Con ver - - te-re do - mi - ne, con


ver - tere do - mi-ne et e - ri - pe et e - ri - pe a - ni-man
me - - - - - - - - - - - -
am sal - - - vum me fac, sal - - - vum me
fac prop - ter mi-se-ri cor - - - - - - - -
Vorschlag.
- - - - - di-am tu - - - am prop - ter mi-se-ri
cor - - - - - - - - - - di-am tu - am.

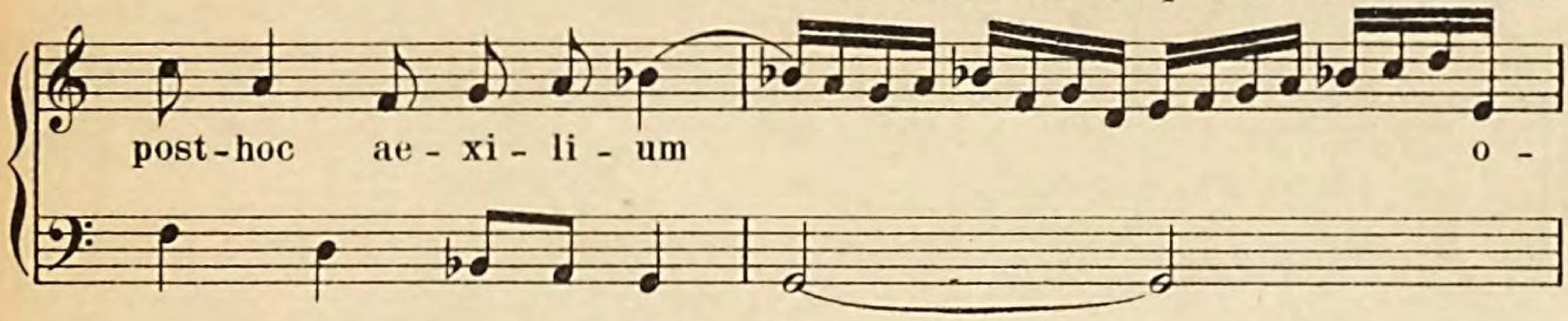
b. Salve Regina.



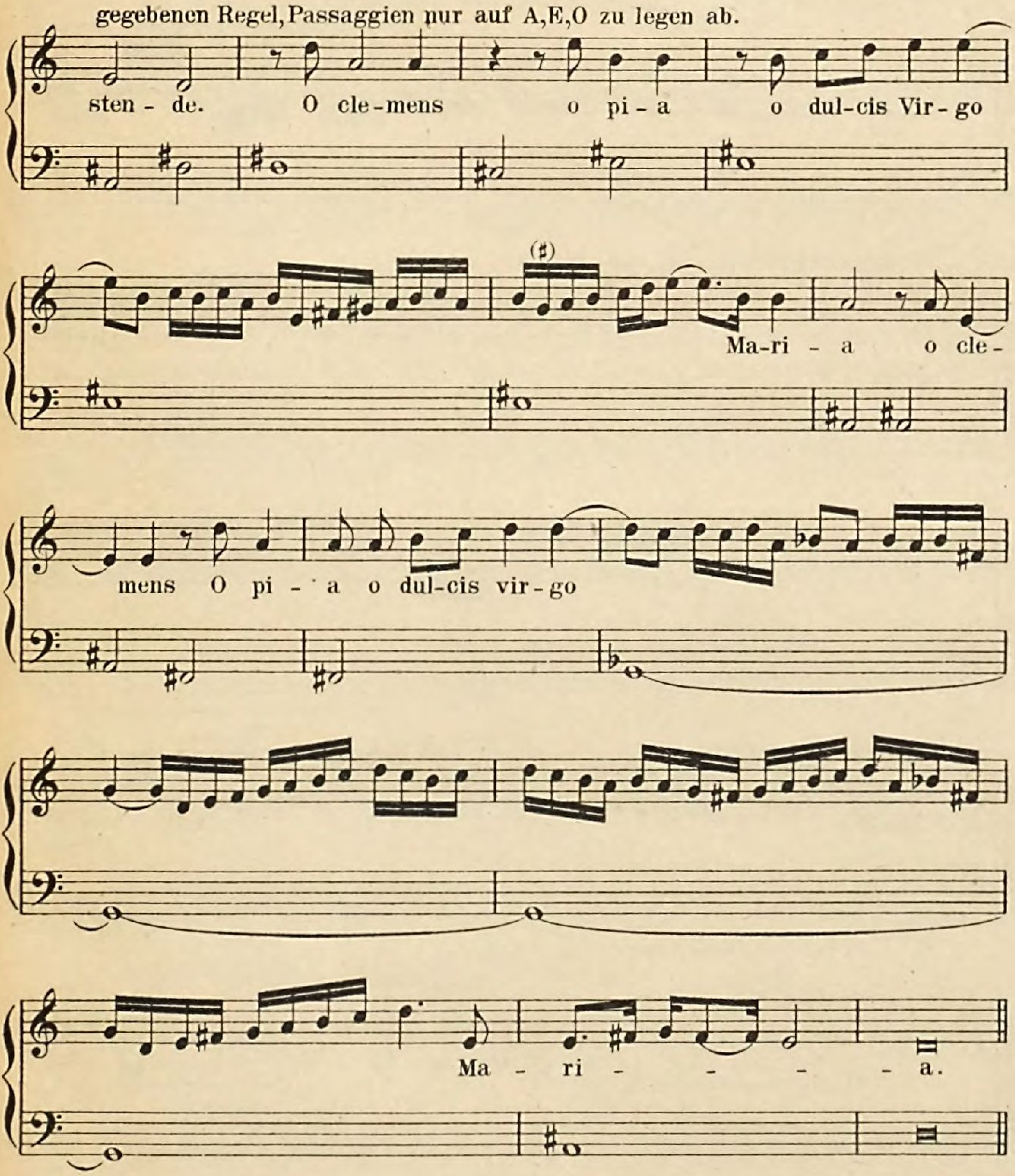

t (Auch hier ein „kurzer Triller“)
do
Et spes nos - - - tra sal - ve,
et spes nos - - - tra sal -
ve ad te cla-ma-mus e - - xu-les fi - li - i E - vae,
t kurzer Triller.
ad te su - spi - ra - mus ge-men -
t
(♯)
tes et flen - tes in hac lacry ma - - - - rum val-le


e - ia er - go ad - vo - ca - ta nos - tra
e - ia er - go ad - vo - ca - ta nos - tra
il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los
ad nos con - ver - te et Je - - sum Be-ne-
dic-tum fructum ven - - - - - tris tu - i
no-bis post hoc ae - xi - li - um os - ten - de no-bis

+ Hier weicht der Componist von seiner selbst



gegebenen Regel, Passaggien nur auf A,E,O zu legen ab.

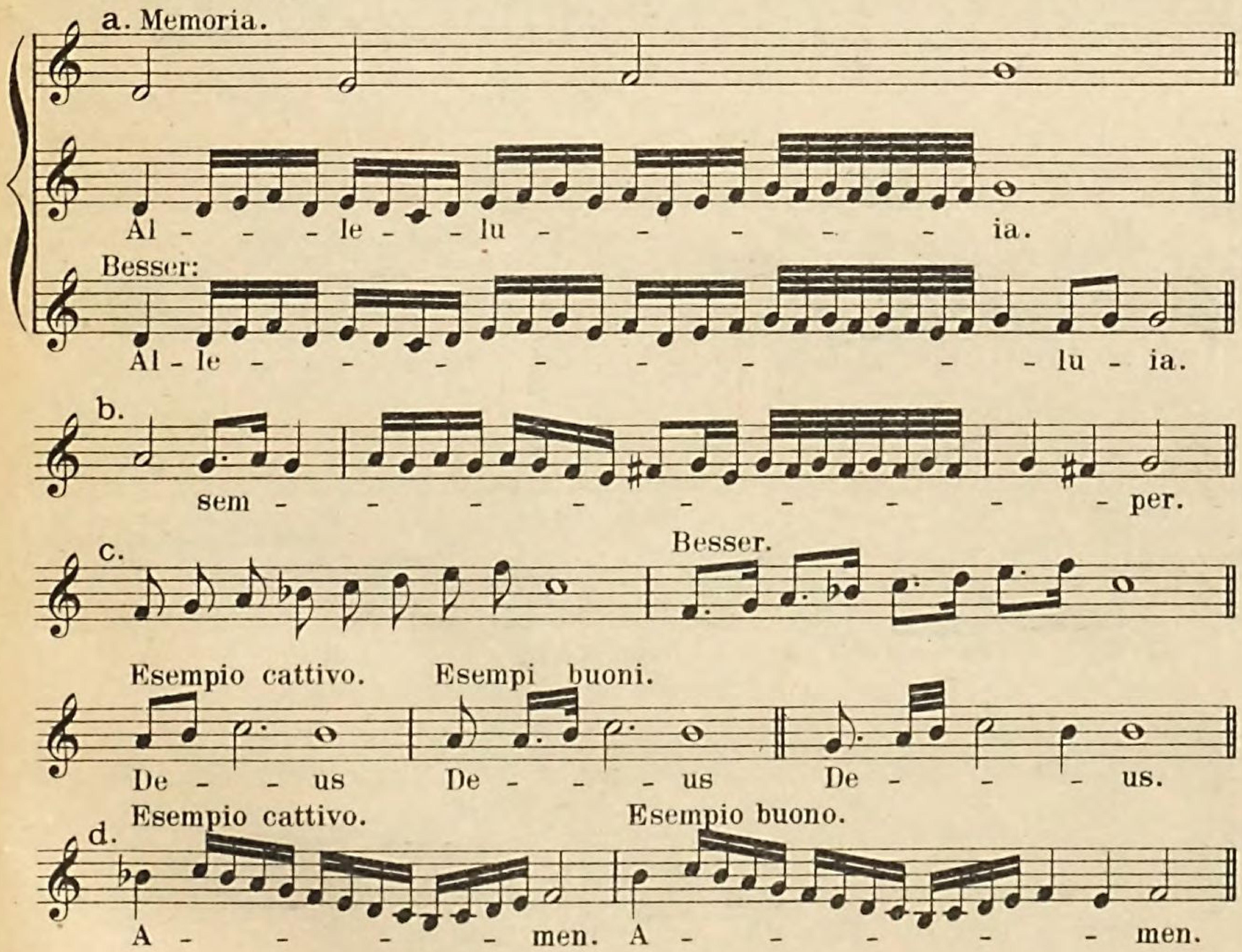


10. Aus Francesco Severi's: Salmi passeggiati per tutti le voci etc. Roma 1615.



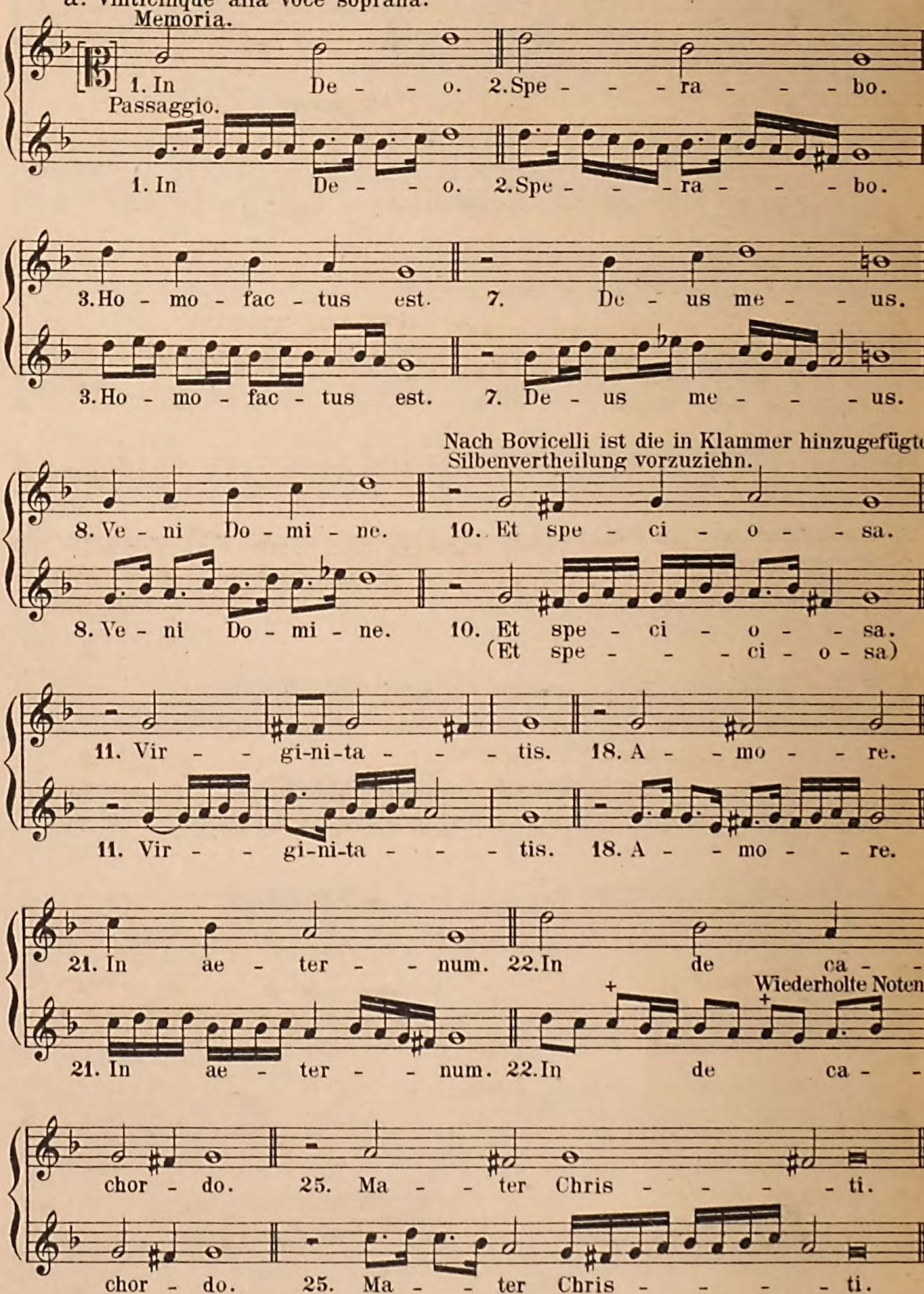


11. Passaggien aus G. B. Bovicelli's Regole e Passaggi etc. als Erläuterung für seine Avertimenti.



Aus Herbst: Musica Practica, Cento variati passaggi, accentuati alla Musica moderna. Adr. Banchieri.

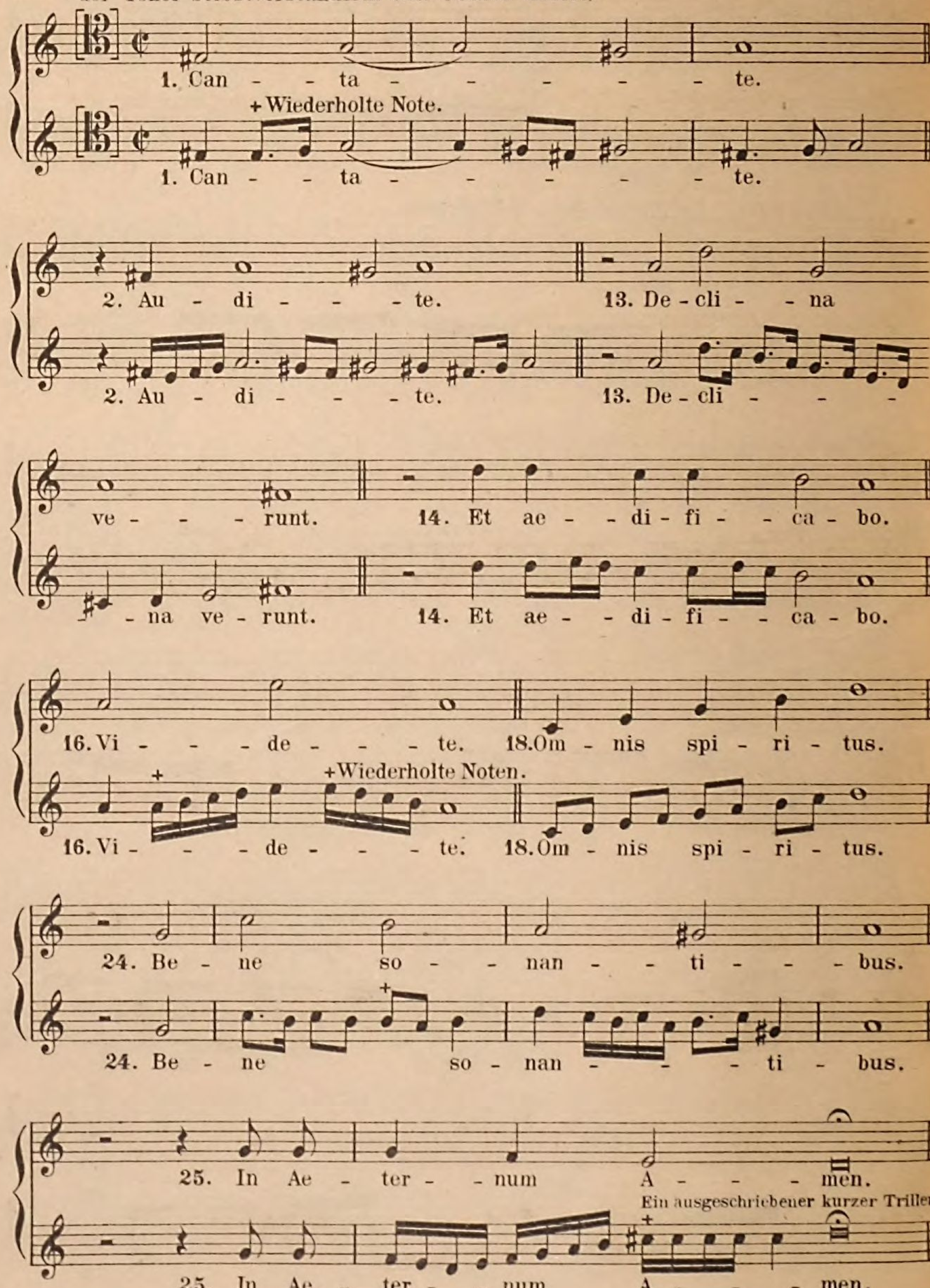
a. Vinticinque alla Voce soprana.



b. Vinticinque alla Voce Contr'Alto.



c. Vinticinque alla Tenore. (Nach heutiger Schreibweise im G-Schlüssel singt der Tenor selbstverständlich eine Octave tiefer.)



Vinticinque alla parte Grave. (Basso)

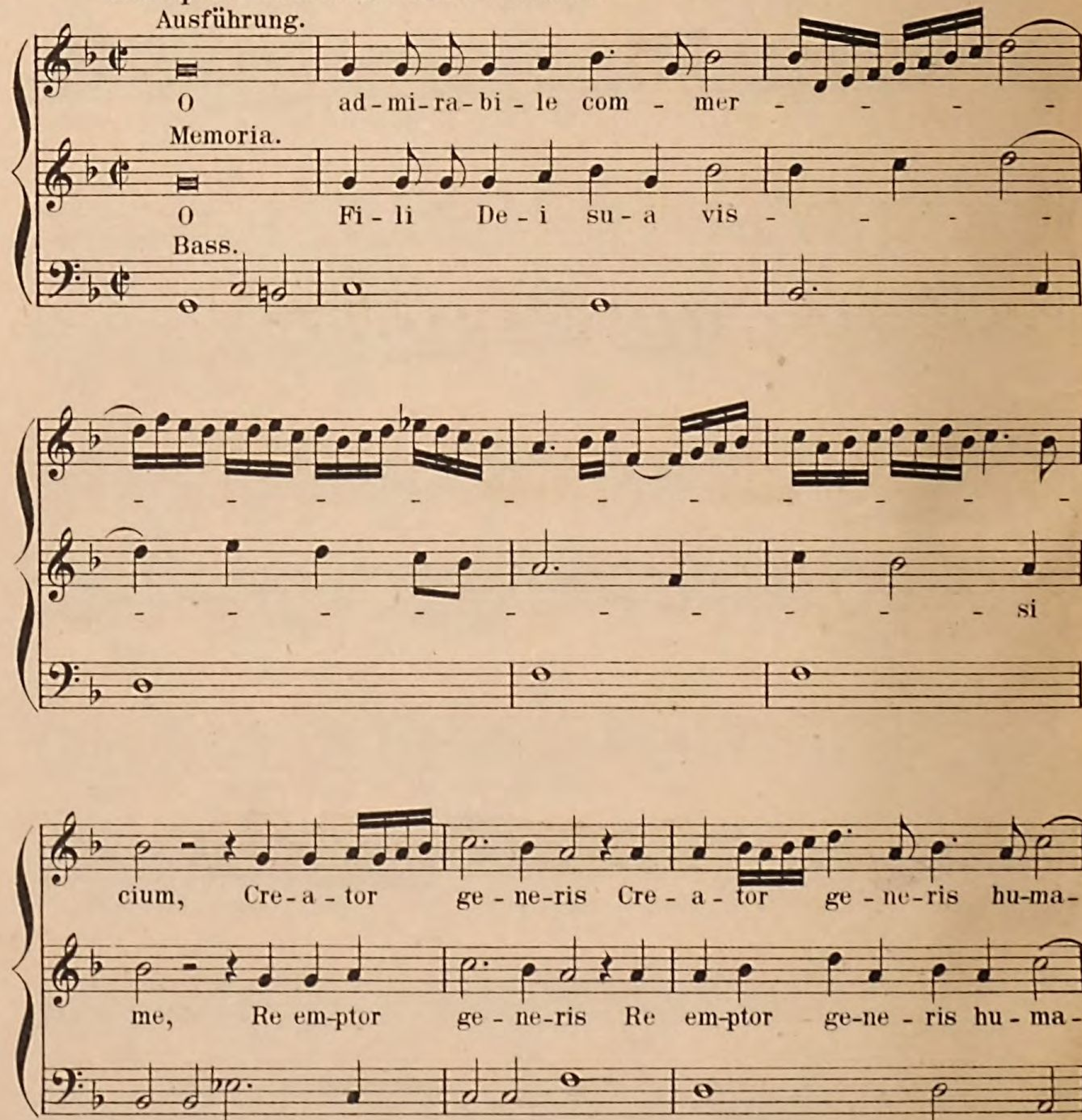


Herbst bemerkt: „Diese Passaggien mit dem Discant, Alt und Tenor können abwechslungsweise gebraucht werden, aber nur allein in den Gesängen, so voce sola componirt seyn, als zum Exempel:

1. Erstlich: Können die Soprani eine Octav tiefer in den Tenor, und gleicher Weisse die Tenores eine Octav höher in die Discänt verwandelt werden: Gleichwie die Contr' Alti können eine Octav tiefer in die Bässe, und eine Quart höher zu Discänten, wie auch in unterschiedliche Caves oder Chordes transponirt werden" u. s. w.

13. Aus Herbst's Musica practica: Etliche Coloraturen Des Ignatio Donati Concerten voce sola. (Desselben Componisten, von dessen Lehr Motetten unter Nº 9. einige mitgetheilt sind.

Exemplum voce sola. Canto e Tenore.

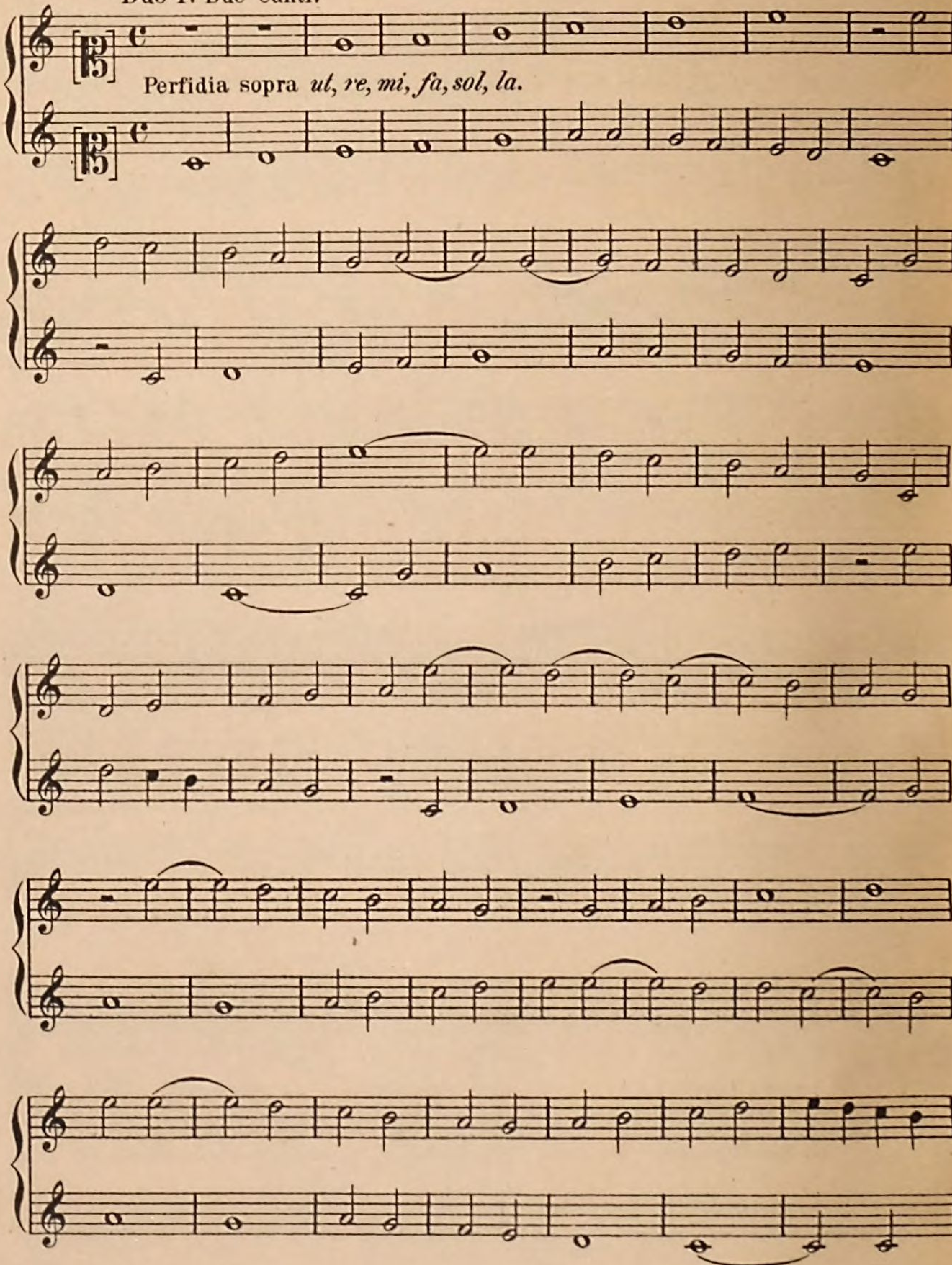


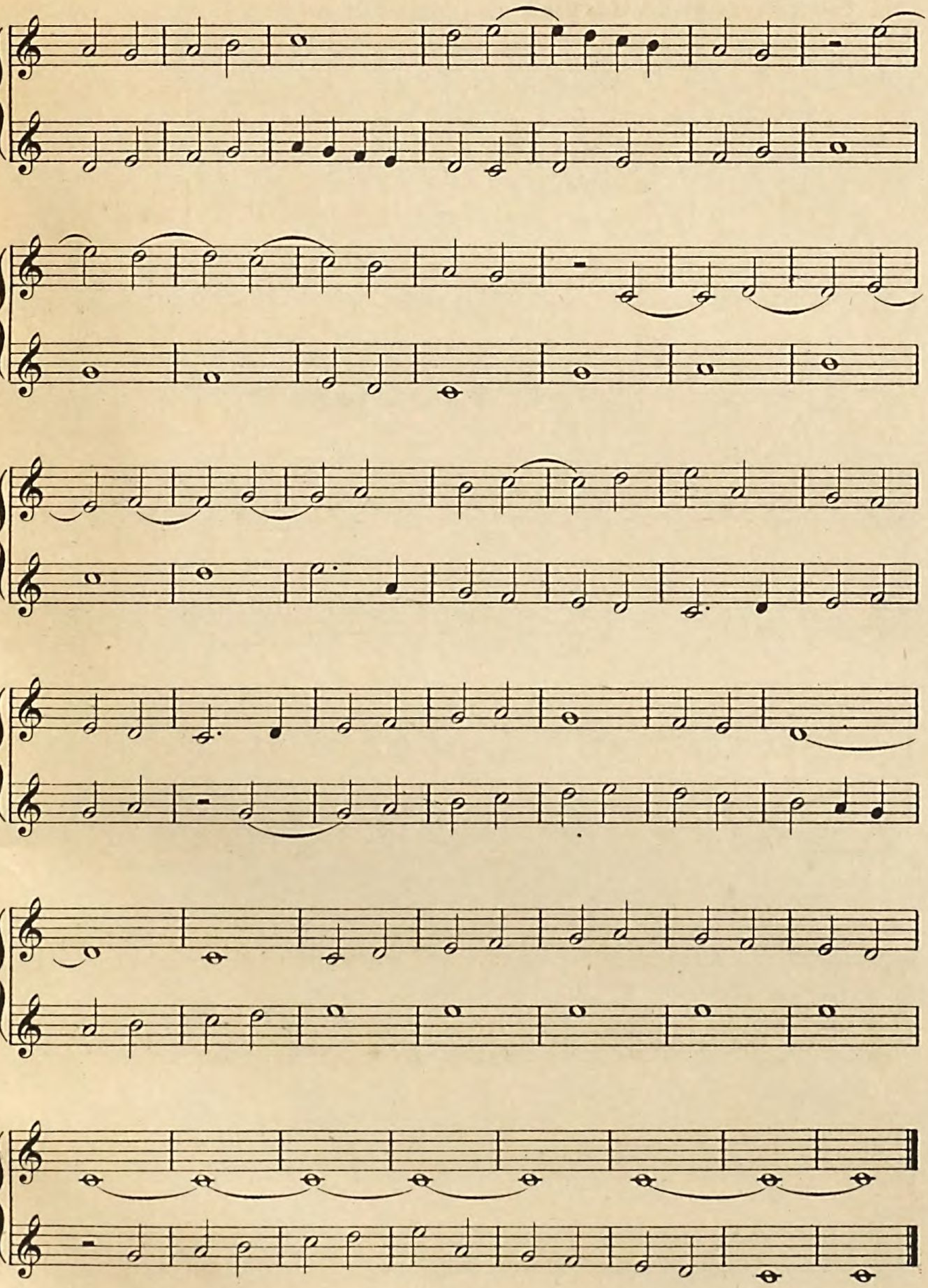

- - - - - - - ni a-ni-ma-tum
- - - - - - - ni re-spi-ce me
cor - - - - - pus sumens a-ni-ma-tum
Je - - - - - su semper re-spi-ce me
tr
cor - - - - - - - - - pus su-mens
Je - - - - - - - su sem-per
etc.
de vir-gi-ne na - - - - sci
etc.
ab hos-te ma li - - - gno

V. Zweistimmige Solfeggien.

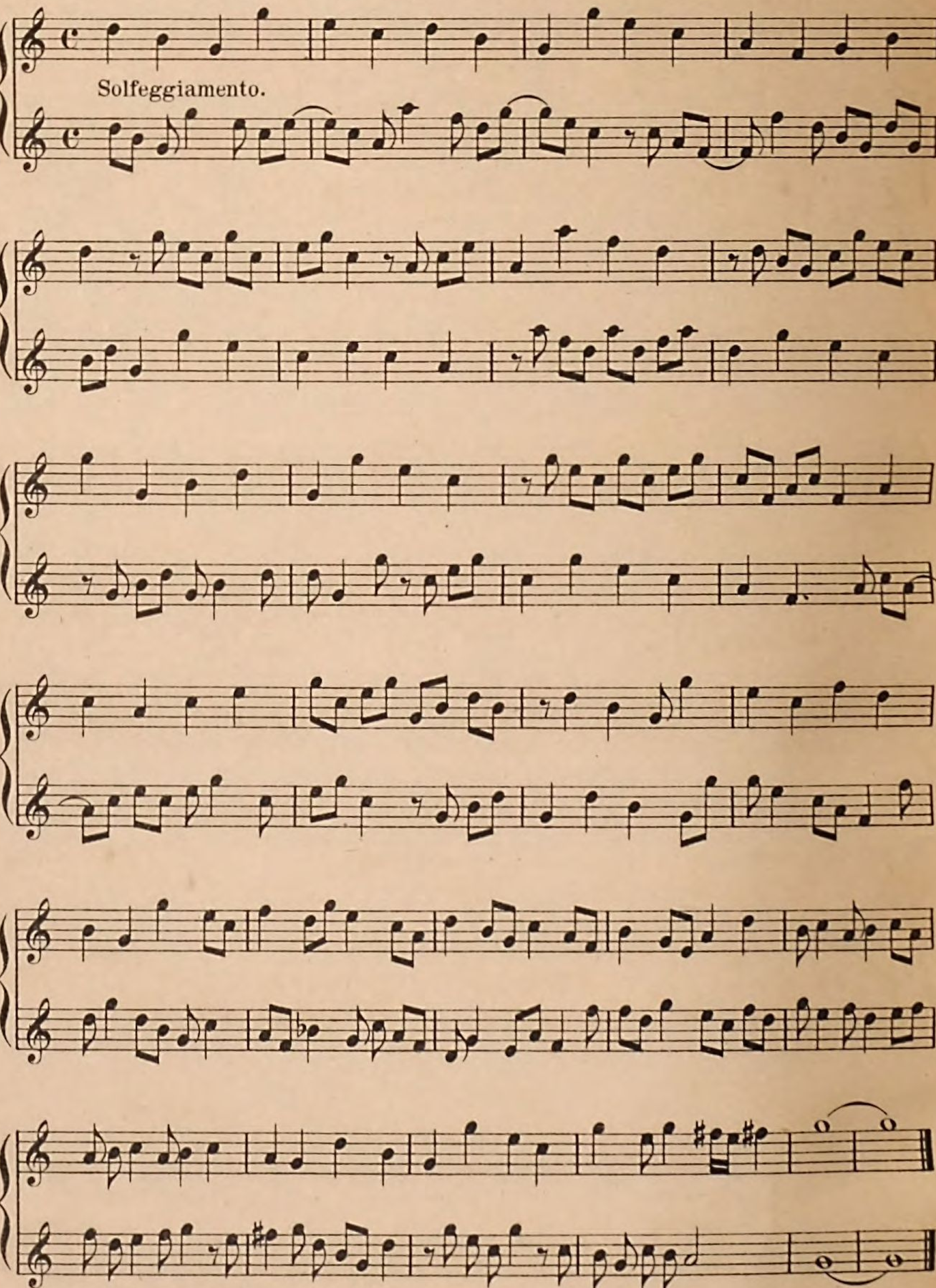
1. Duo Tessuti con diversi Solfeggiamenti, Scherzi etc. da Gius. Giamberti, Roma 1689.

Duo I. Due Canti.



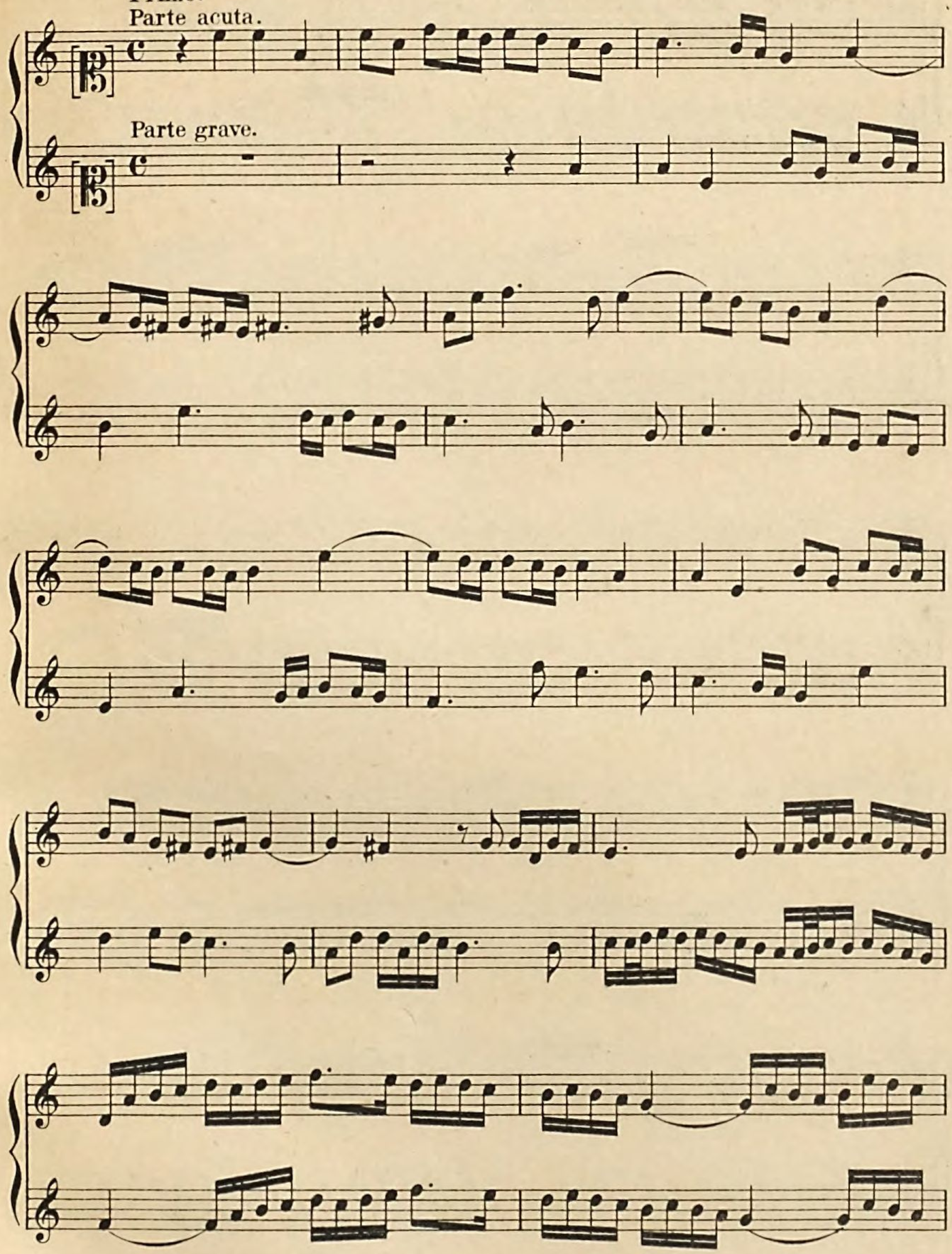


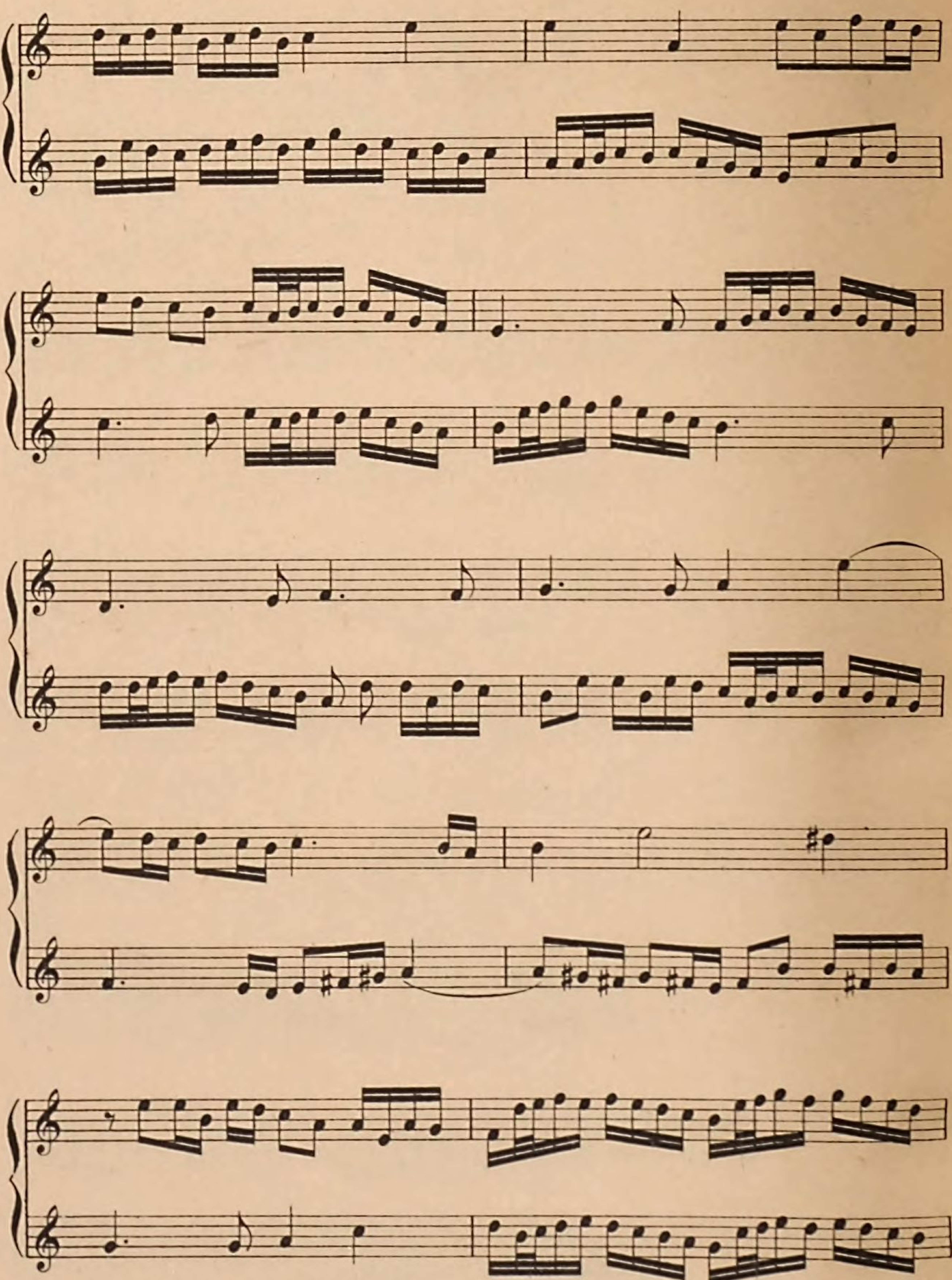
Duo XIV. Instruktiv zur Uebung der Dreiklänge auf Stufe I (G) II (A) IV (C) u. VII (F)

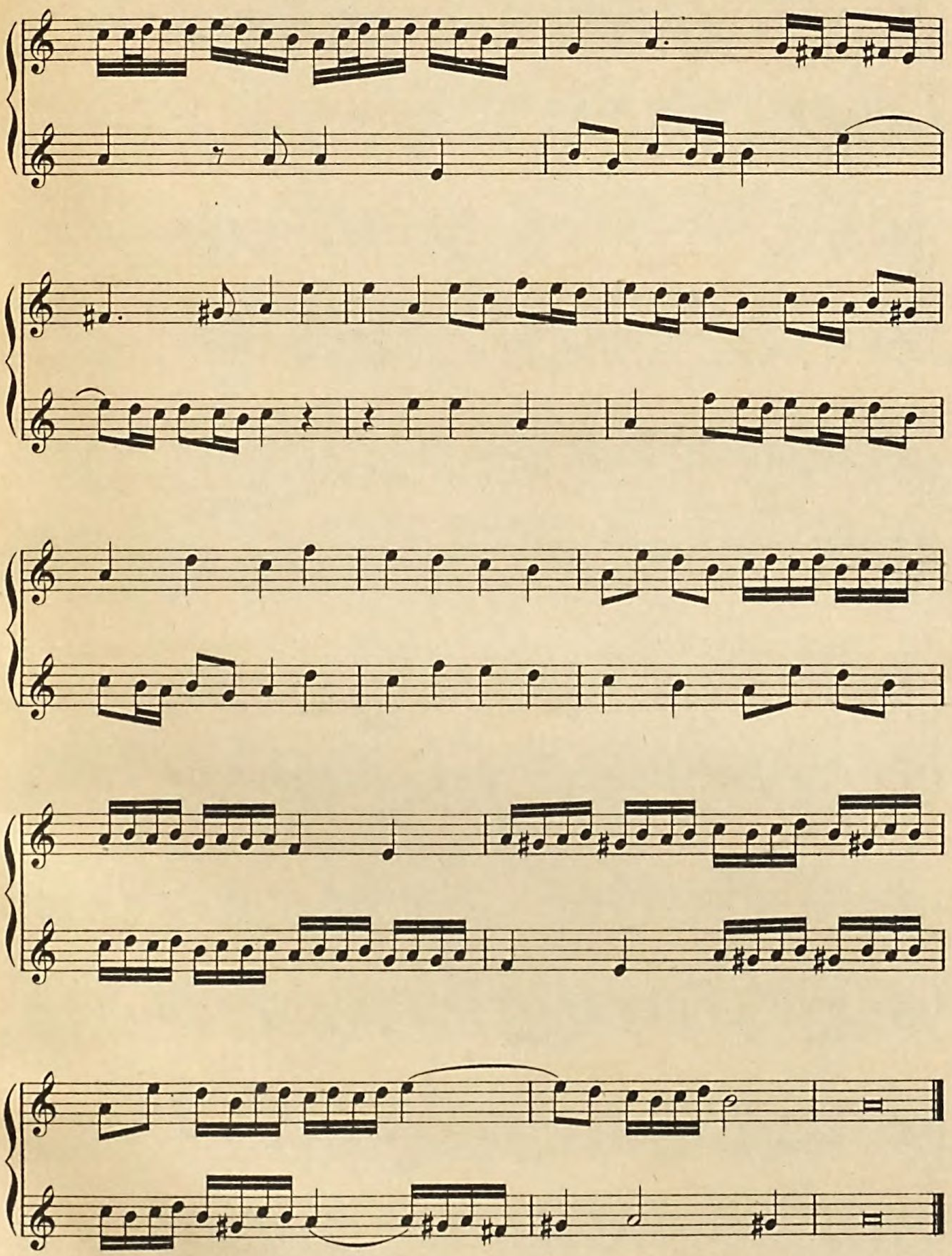


2. Solfeggiamenti a Due Voci etc. da Gio. Buonaventura Viviani etc. In Firenze 1693.

Primo.

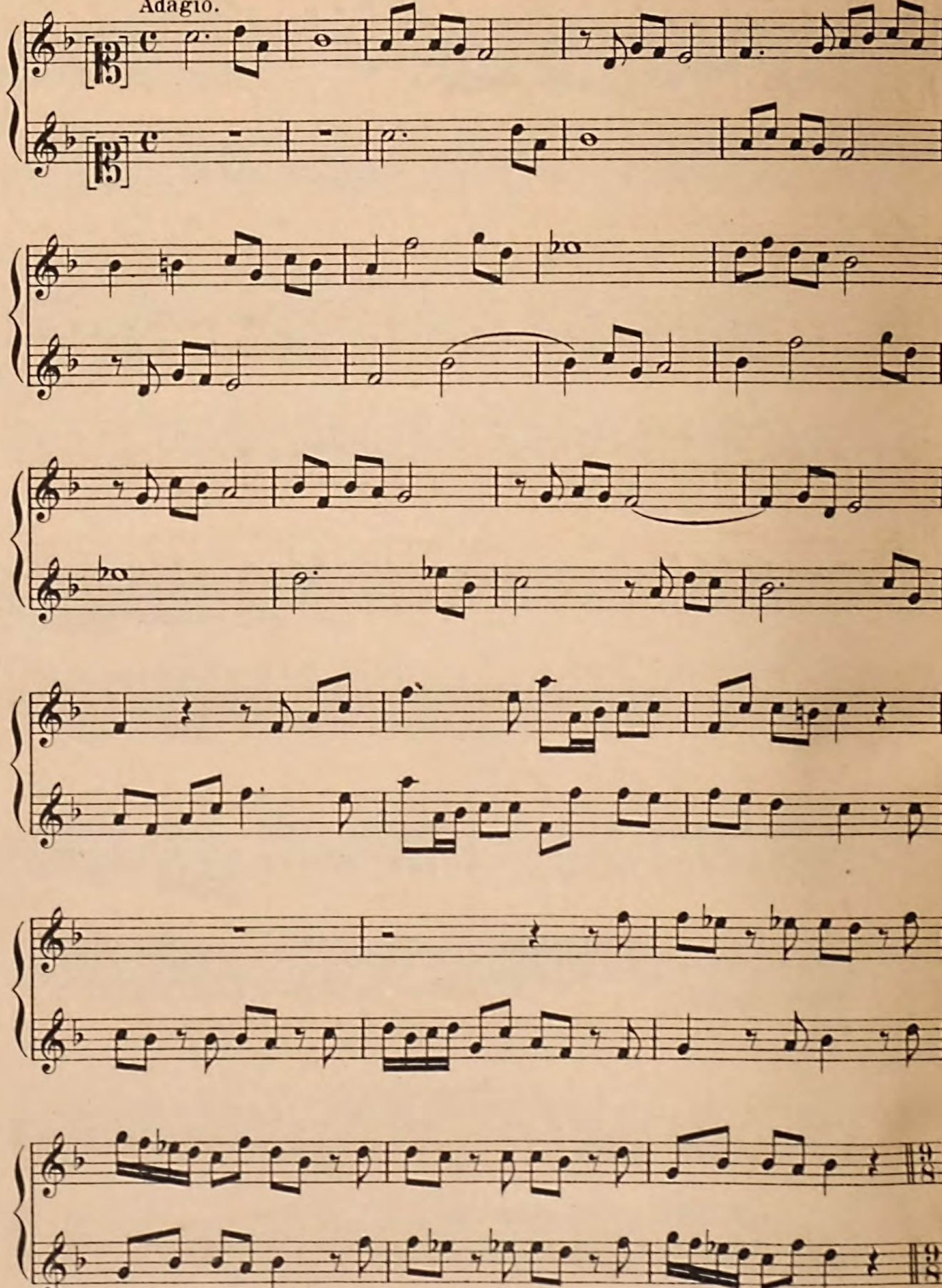




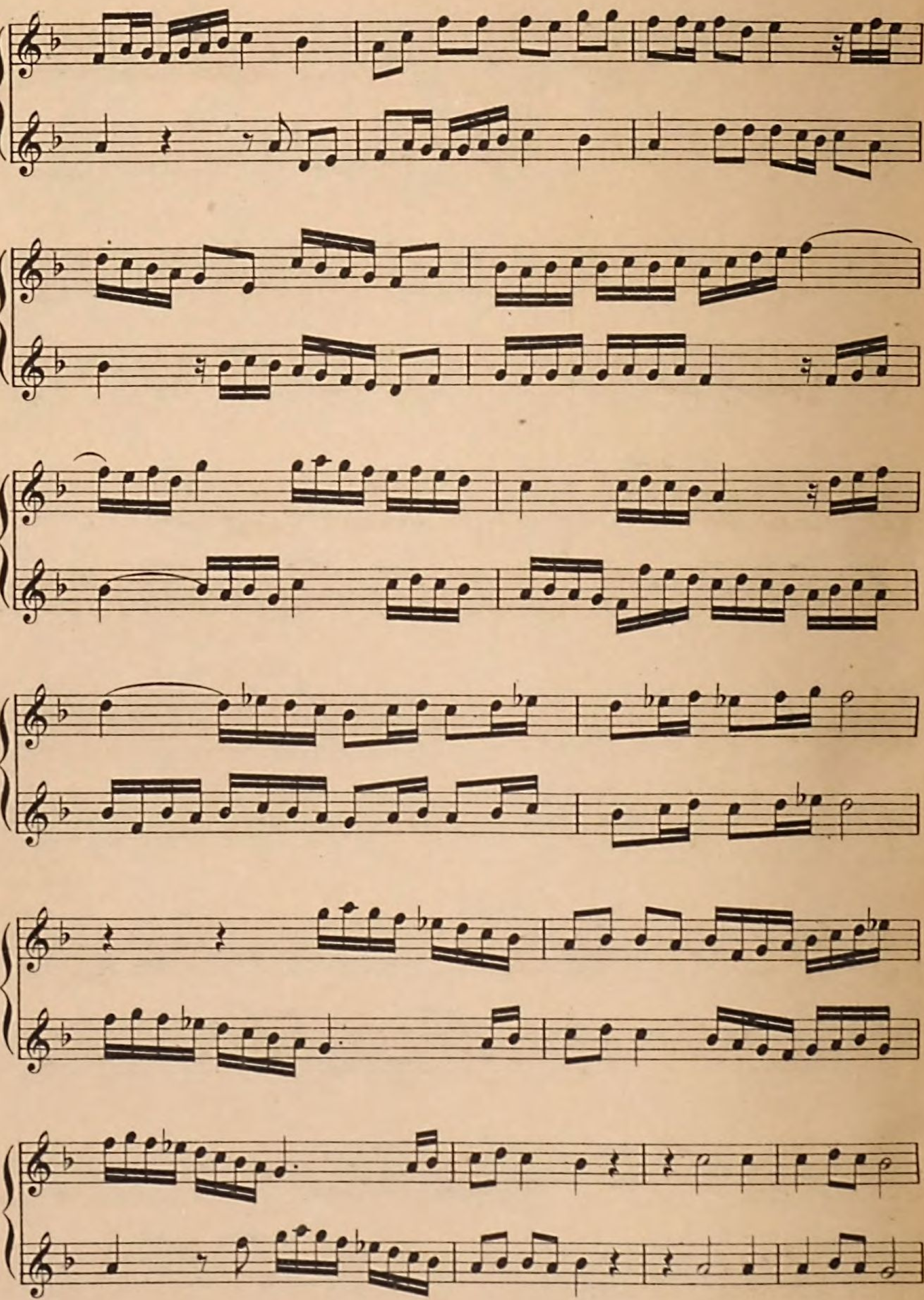


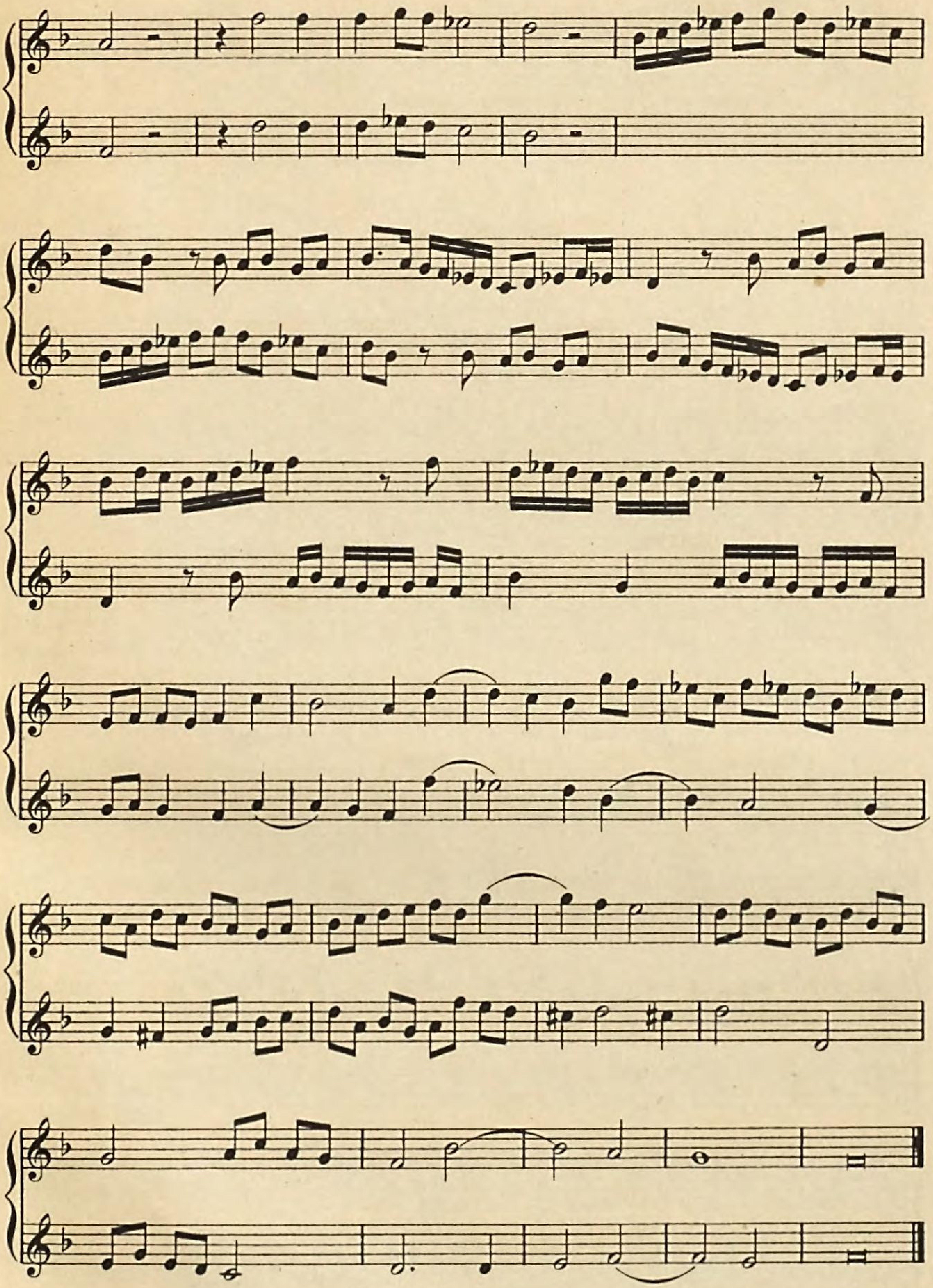
Secondo.

Adagio.




Allegro.

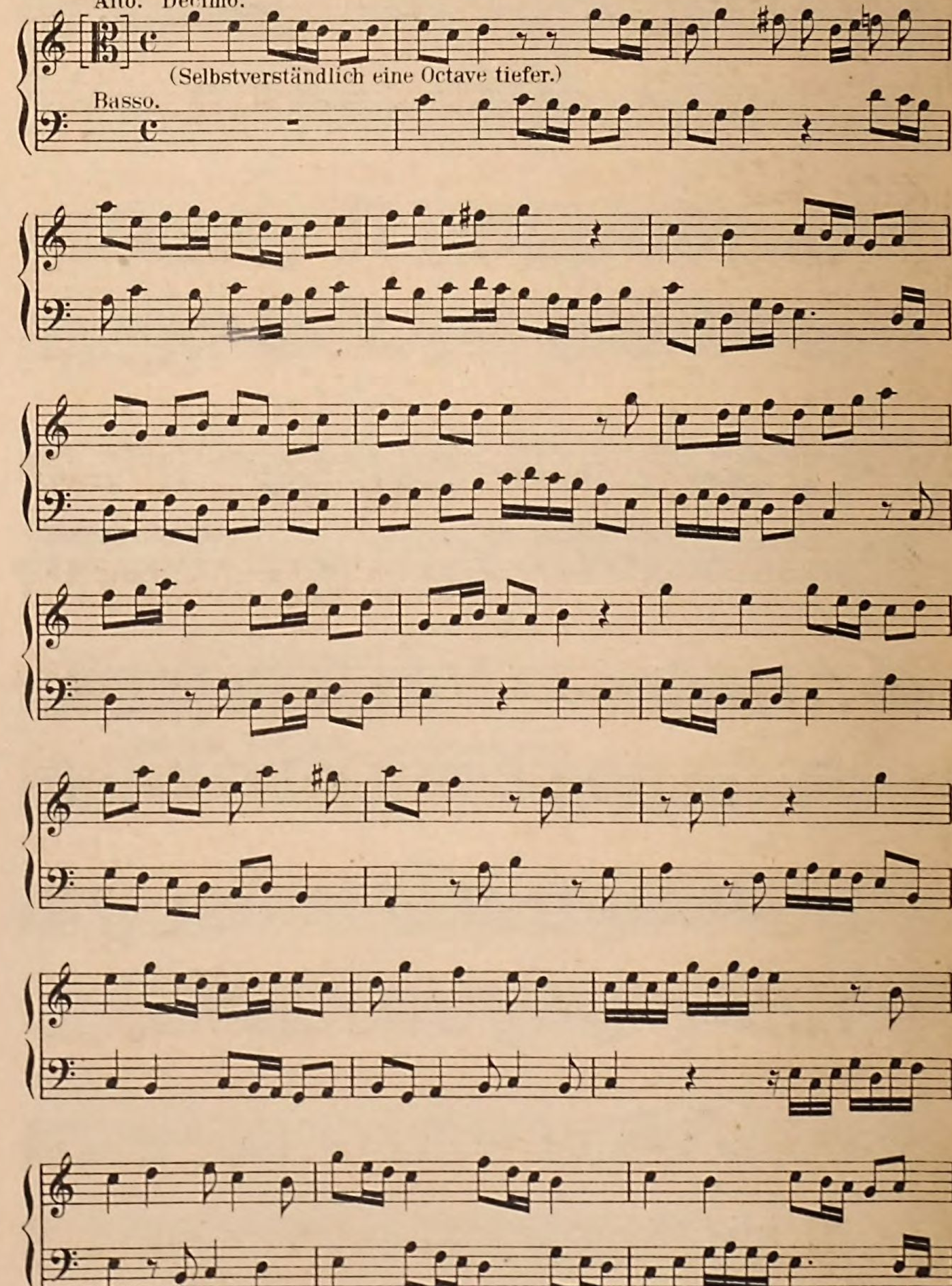


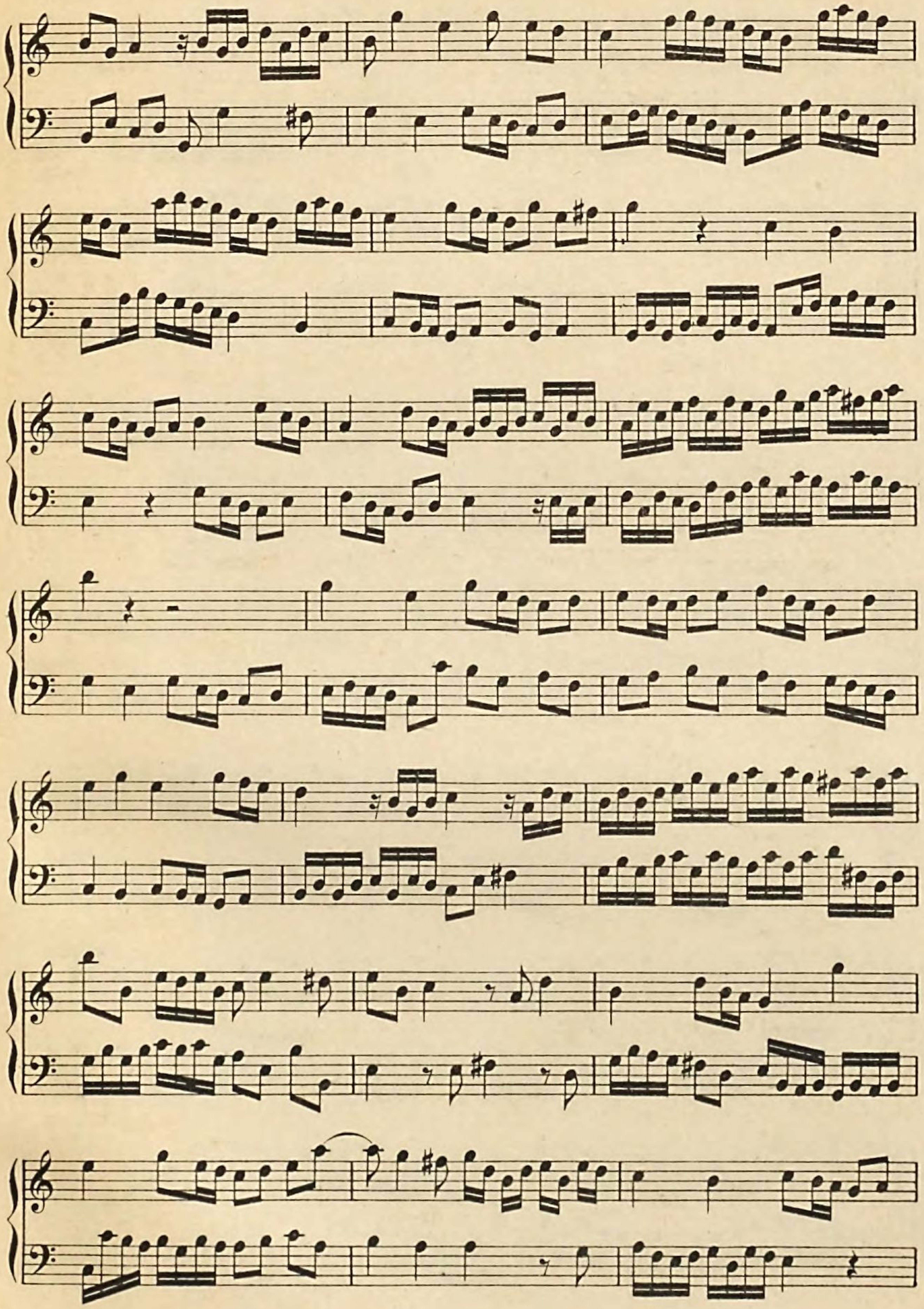


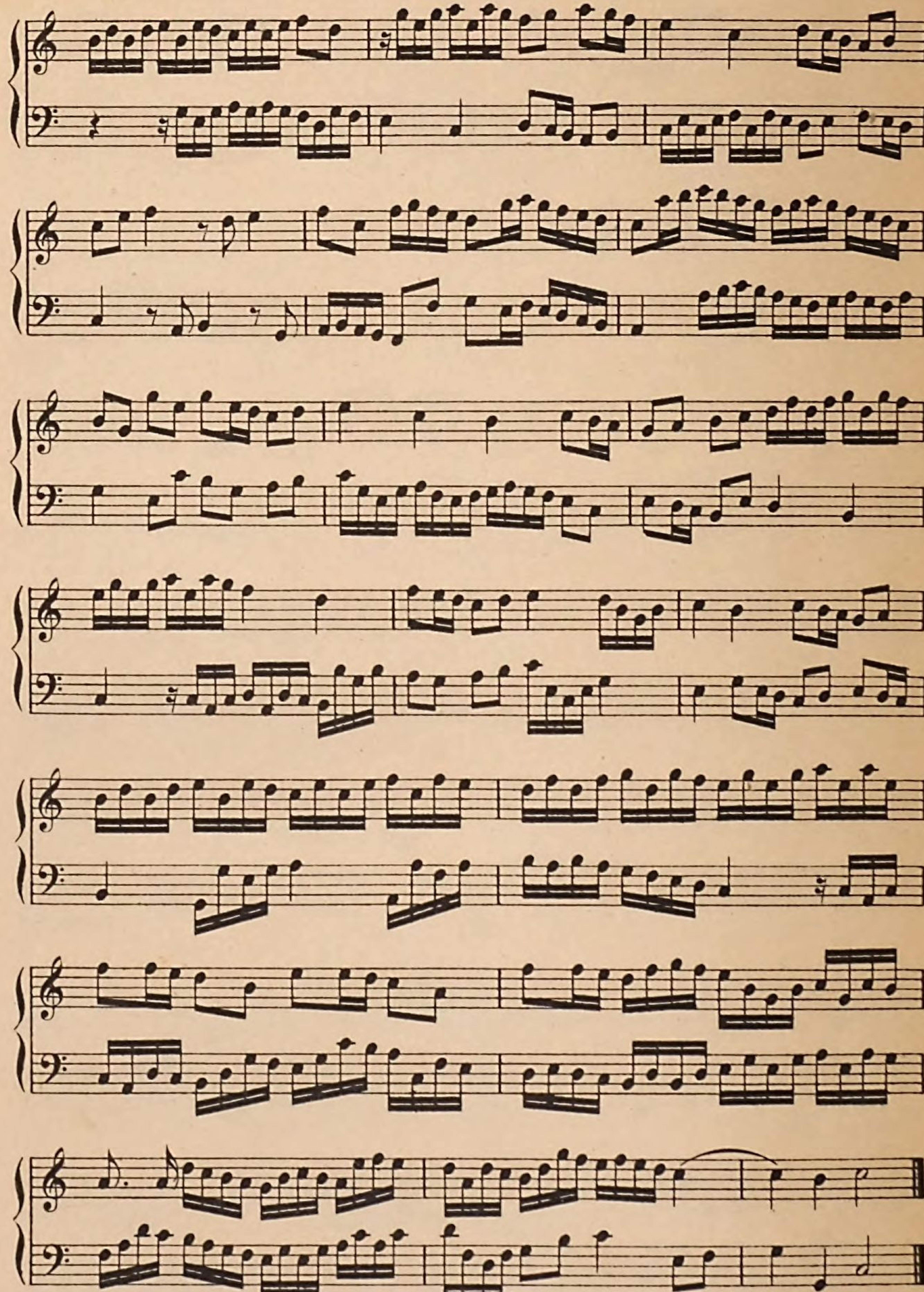
Decimo ist für Alto und Basso, XI für Tenor und Bass, XII für 2 Bässe geschrieben.

Adagio.

Alto. Decimo.

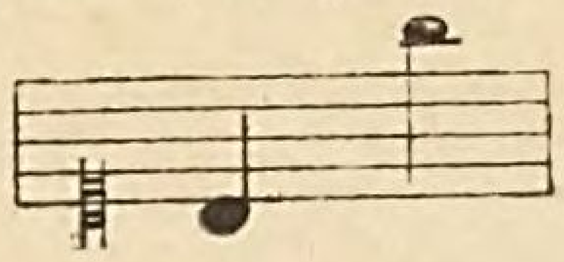






Berichtigungen.

S. 134, Zeile 5 soll heißen:

Sopran 

Anhang S. 15 statt *Sconga* : *Scorga.*
" 32 " *o—pran* : *o—pran—do*
" 39 " *Formaci* : *Fornaci.*

Gol

Ge